

Kunstvereine im 19. Jahrhundert, meist in Deutschland und im Norden

Zeitler, Rudolf

Veröffentlicht in:
Abhandlungen der Braunschweigischen
Wissenschaftlichen Gesellschaft Band 48, 1997,
S.167-220



Verlag Erich Goltze KG, Göttingen

Kunstvereine im 19. Jahrhundert, meist in Deutschland und im Norden

Von **Rudolf Zeitler***, Uppsala

(Eingegangen am 15.8.1997)

Seit den 1970er Jahren hat sich die historische Forschung in Deutschland und anderen Ländern dem sozialgeschichtlichen Thema der Vereine und der Vereinsbildung im 19. Jahrhundert zugewandt, darunter auch dem der Kunstvereine.

Diese Vereine waren eine charakteristische Erscheinung des sog. bürgerlichen Zeitalters. Sie waren und sind privatrechtliche Zusammenschlüsse und wurden durch die von der französischen Revolution etablierten Freiheiten, Gewerbe-, Vereins- und Informationsfreiheit, möglich.

Es hat auch früher Vereine gegeben. Aber sie beruhten nicht auf dem freiwilligen Zusammenschluß freier Individuen. Die Zugehörigkeit eines Menschen zu einem „Verein“ war während langer Jahrhunderte bestimmt durch seine Geburt (adlig, bürgerlich; frei, unfrei) und seinen Stand (in einer privilegierten Gruppe, in einer Zunft). Vorläufer der privatrechtlichen Vereine des 19. Jahrhunderts waren im 18. Jahrhundert die Freimaurergesellschaften, in denen sich Individuen gleicher Gesinnung zusammenfanden. Die große Zeit der Vereine aber wurde das 19. Jahrhundert, wo freie und gleiche Mitbürger nach eigener Wahl Vereine gründen konnten, Vereine mit wirtschaftlichen, wissenschaftlichen, wohltätigen, religiösen, kulturellen (Musik, Literatur, Theater, Kunst) Zwecken. Später im 19. Jahrhundert entstanden Vereine mit sportlichem Programm.

Thomas Nipperdey hat 1972 einen grundlegenden Aufsatz über das Vereinsleben veröffentlicht: „Der Verein als soziale Struktur im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert“¹.

Die Vereine jener Jahrzehnte waren eine neue Erscheinung in der Wechselwirkung von Staat und Gesellschaft. Vorformen entstanden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den Freimaurerlogen, die sich in Deutschland seit 1737 von Hamburg aus verbreiteten, und in den Patriotischen Gesellschaften, die es auf Förderung von Handwerk und Kunsthandwerk abgesehen hatten – es ging um Produktion, die sich aus der jeweiligen Stadt exportieren ließ. Diese Gesellschaften waren freiwillige Zusammenschlüsse, ohne den normalen korporativen Zwang und ohne Rücksicht auf den adeligen oder bürgerlichen Stand ihrer Mitglieder. Eine solche Gesellschaft gab es in London 1753, in Erfurt 1754, Paris 1763, Hamburg 1765, in Barcelona 1776/77, in Genf (Société pour

¹ NIPPERDEY, Thomas, Der Verein als soziale Struktur im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, in: Geschichtswissenschaft und Vereinswesen im 19. Jahrhundert, hrsg. von Hermann Heimpel = Veröff. d. Max-Planck-Instituts für Geschichte, 1, Göttingen 1972, S. 1–44.

* Prof. em. Dr. R. Zeitler · Regngatan 16 · S-75431 Uppsala

l'encouragement des arts) 1786, die Albrecht-Dürer-Gesellschaft in Nürnberg 1792, die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag 1796.

Daneben gab es im späten 18. Jahrhundert Gesellschaften mit speziellen Zielen, landwirtschaftliche, Lese- und Musikgesellschaften. „Um 1840 ist aus der Vereinsbereitschaft der Bürger eine Art von Vereinsleidenschaft geworden“. Der wirtschaftliche Aufschwung in Deutschland gegen 1840 führte zur Gründung von Aktiengesellschaften. Nicht nur für sie, sondern auch für die vorher gegründeten Vereine mit kulturellen und humanitären Zielen galt, daß die Mitglieder Anteilscheine zeichneten und Stimmrecht im Verein entsprechend der Größe ihrer Anteile besaßen.

„Die Vereine beförderten Freiheit, Gleichheit und Solidarität“. Das Bewußtsein sozialer Mißstände führte zur Bildung von Vereinen z.B. für den Schulbesuch armer Kinder, gegen den Branntweingenuß, zur Errichtung von Krankenhäusern, Arbeiterbildungsvereinen.

In Deutschland hing die Gründung eines Vereins von der obrigkeitlichen Bewilligung ab. Politische Vereine waren durch Bundesgesetz verboten. Turnvereine und Studentenvereine waren insgeheim politisch gemeint.

Auch wenn jeder Verein seine spezielle Aufgabe hatte, fühlten seine Mitglieder doch, daß sie dem gemeinen Wohl dienten und öffentliche Aufgaben wahrnahmen, die der Staat oder die alten Korporationen nicht oder nur unzureichend pflegten. Man wollte, auch wenn man es nicht aussprach, die gesellschaftlichen Zustände verbessern.

Nipperdey sieht hier ein gemeinsames Interesse von Staat und Gesellschaft in Deutschland, das auf Seiten des Staates durch gebildete und aufgeklärte Beamte gestützt wurde. Die Politik des deutschen Bundes, in dem die Großstaaten Preußen und Österreich dominierten, wirkte aber den Vereinen entgegen, da sie fürchteten, daß ihre Tätigkeit letztlich auf einen revolutionären Umsturz hinausliefe.

Über die Musik-, Kunst- und Wissenschaftsvereine sagt Nipperdey (S. 7), daß sie der Kunst und der Wissenschaft dienen wollten. Das mag stimmen, aber die Mitglieder suchten auch die eigene Erbauung. Die Kunst, die sie förderten, entsprach ihren Träumen. Und das waren, wie man an der Kunst und Musik des 19. Jahrhunderts sehen kann, Träume von Individuen. Schubert und Mendelssohn und Brahms lassen uns unverkennbar an ihren eigenen Träumen von Glück und Leid teilnehmen, ebenso Joseph von Eichendorff und Adalbert Stifter, ebenso Caspar David Friedrich oder später Arnold Böcklin.

Die Ziele aller dieser Vereine waren neu. Es gab sie nicht in der alten herrschaftlichen und korporativen Ordnung. Und neu war die soziale Form, in der diese Ziele erreicht wurden. Voraussetzung war der durch die Aufklärung propagierte Glaube an den Fortschritt, an die Verbesserbarkeit der Institutionen, an die Höherentwicklung des Menschen durch Freiheit und Bildung, und der Glaube an die Eigenverantwortlichkeit des Individuums.

Die Vereine spielten eine große Rolle in der Verwandlung der Stände- in die Klassengesellschaft. In den Vereinen bildete sich eine gemeinbürgerliche Lebensform heraus. Die gesellschaftliche Gleichheit, die in jedem Verein galt, stärkte den Gedanken

einer Gesamtgesellschaft von Freien und Gleichen, und das heißt am Ende: einer Nation.

In den 1840er Jahren verbreitete sich das Vereinswesen tief ins Volk hinein. Es gab Arbeiter- und Handwerksgesellenvereine, die der Bildung und Selbsthilfe dieser Menschen dienen wollten. Oft wirkten Bürger, Beamte, Lehrer, in ihnen mit. Das aber förderte die Entstehung der neuen Klassengesellschaft.

Weithin bestand eine Interessengemeinschaft zwischen dem Staat und den Vereinen. Der Staat benutzte die Vereine mit sozialen Programmen, um die Gesellschaft – und damit sich selbst – zu stabilisieren. Aber die Vereine strebten, bewußt oder nicht, auf Einfluß in den großen nationalen Angelegenheiten. Das rief die Ängste der Regierenden wach.

Der Staat stützte Landwirtschafts- und Gewerbevereine, wollte sie aber auf die Lösung rein technischer Aufgaben festlegen. Wo er Geschichtsvereine förderte, wünschte er, daß sie Urkunden herausgaben und sich mit dem Mittelalter beschäftigten.²

Das Verbot politischer Vereine machte, daß die erlaubten Vereine einen Ersatzraum für politische Aktivitäten bildeten. In den überstaatlichen Vereinsfesten konnten sich die liberalen Ideen indirekt bestätigt fühlen. So etwa führten die Sängerfeste das politisch getrennte Volk durch das Band der Kunst zusammen. Vor allem waren die Turnfeste national-politische Kundgebungen und waren darum in mehreren Staaten verboten.

Schließlich entstanden auch politische Vereine oder Parteien.

Liberaler Wissenschaftler, wie der württembergische Staatsrechtslehrer Robert Mohl (1799–1875), diskutierten in Vorlesungen und Büchern die Fragen der Reform und das gemeinsame Interesse von Staat und Gesellschaft.

Insgesamt, schließt Nipperday, haben die deutschen Vereine der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sowohl der Emanzipation neuer Gruppen und Klassen wie auch der Stabilisierung der Gesamtgesellschaft gedient und – einstweilen – der Klassengesellschaft entgegengewirkt. Die Vereine haben die Spezialisierung gefördert, haben aber umgekehrt auch die Einheit der bürgerlichen Lebenswelt aufrechterhalten. Sie haben der Demokratie den Weg bereitet.

Politische Vereine waren freilich eine Sache für sich. So schrieb Emil Abderhalden in einer Berner Dissertation 1938: „Vereine spielen immer eine große Rolle in unruhigen, revolutionären Zeiten und sind dann natürlich besonders gefährlich für den Staat, der leicht unter ihren Einfluß gerät. Die ersten Vereine wurden denn auch in Rom während der katalinischen Unruhen aufgelöst. In Frankreich hatten die Vereine nie eine größere Macht als während der Revolution; ich erinnere an die Jakobinerklubs. Das Beispiel Frankreichs wirkte so abschreckend und beunruhigend, daß in den folgenden Jahren alle Staaten, Frankreich selbst und sogar England und die Schweiz, die politischen Vereine verboten.“

„Der Staat hat vor allem nur politische Vereine eingeschränkt und Vereine mit anderen Zwecken nur dann verboten, wenn sie daneben, vielleicht geheim, auch noch politi-

² HEIMPEL, Hermann, Geschichtsvereine einst und jetzt, in: Geschichtswissenschaft und Vereinswesen im 19. Jahrhundert, hrsg. von Herman Heimpel, Göttingen 1972, S. 45–73.

sche Ziele verfolgten. Politisch ungefährlich sind ihm Gesellschaften, welche durch rechtmäßige Geschäftstätigkeit Vermögensvorteile erstreben. Die Bildung und Tätigkeit derartiger Organisationen war deshalb auch immer gestattet, während die politischen Vereine wenigstens zeitweise besonderen Rechtsnormen unterworfen wurden, so z.B. in Frankreich, Deutschland, selbst in England, und in Österreich gar ununterbrochen bis zur Gegenwart. Die Schweiz macht keine Ausnahme. Das helvetische Gesetz vom 12. September 1800 verbot die politischen Vereine und die Restauration unterdrückte sie ebenfalls. Große Schwierigkeiten bereitete man im 19. Jahrhundert auch den Arbeitervereinen.“

„Ein spezielles Augenmerk richteten die Regierungen stets auch auf die Verbindungen von Vereinen, auf sogenannte Unionen. Darauf beziehen sich ein englisches Gesetz von 1817, deutsche Landesgesetze bis 1899 und dann z.B. die französischen Gesetze vom 22. August 1795 und 2. Februar 1848.“³

Privatrechtliche Vereine waren auf vielen Gebieten tätig, auf denen der Staat nicht eingriff, auf denen man aber Notstände oder Mängel des öffentlichen Lebens spürte. Trotz ihres privaten Charakters haben die Vereine des 19. Jahrhunderts eine große Rolle in Gesellschaft, Wirtschaft und Kultur gespielt. Was wäre aus Handel und Industrie im 19. Jahrhundert geworden, wenn es keine Aktiengesellschaften gegeben hätte? Auch die kulturellen Vereine waren meist als Aktiengesellschaften verfaßt. An vielen Orten haben sie Schulen, Krankenhäuser, Theater, Museen, Konzertsäle, Bibliotheken gestiftet.

Diese Vereine waren unpolitisch und daher unverdächtig in den Augen der Obrigkeit. Aber durch ihre Verfassung – mit einem gewählten Vorstand und einer Jahresversammlung, mit Abstimmungen und Majoritätsbeschlüssen – waren sie ein Muster demokratischer Arbeitsweise. Als solches dürften sie viele Mitbürger angezogen haben, die in ihrer politischen Auffassung demokratischen und antiautoritären Tendenzen huldigten.

Die Mitglieder der Kunstvereine erwarben, wie die der meisten anderen Vereine, Aktien (Anteilsscheine), meist zu fünf Talern das Stück. Der Verein veranstaltete Ausstellungen, kaufte oder bestellte Gemälde (selten Skulpturen), die bei gewöhnlichen Formaten etwa dreißig Taler kosteten, in besonderen Fällen aber bis zu hundert Talern stiegen, und verlost die angekauften Werke. Bei Bestellungen gab der Verein meist das Thema an und bestätigte die Bestellung auf Grund einer eingereichten Skizze. Die Malerei vor dem Impressionismus war ja ein umständlicher Prozeß, der durch Zeichnungen, gegebenenfalls nach Modell, und Farbskizzen vorbereitet wurde. – Die bestellten oder auf der Ausstellung angekauften Werke wurden an die Mitglieder verlost. Wer kein Los gewann, bekam eine Jahresgabe in Form einer graphischen Reproduktion.

Die nordischen Kunstvereine folgten dem Muster der deutschen, und diese hatten ihrerseits französische Vorbilder.

³ ABDERHALDEN, Emil, Die Vereinsfreiheit im schweizerischen Verfassungsrecht, Diss., Bern 1938, S. 13f.

In den großen englischen und französischen Nachschlagewerken habe ich keine zusammenfassenden Artikel über Kunstvereine gefunden. Statt dessen schreibt das neue große *Dictionary of art*:

„The French revolution created a certain vacuum on the side of the recipients [of art]. Subsequently the emancipation of artists from a direct patronage and the disintegration of the guilds contributed to the profound and enduring alienation between producer and recipient“ (Vol. 28, 1996, p. 916).

Das ist ein reichlich romantischer Blick auf die Sozialgeschichte der Kunst. Es gab ja doch auch nach der französischen Revolution viele Fürsten in Europa, die weiterhin Kunst bestellten. Man braucht da bloß die von Napoleon erhöhten Könige von Bayern und Württemberg zu nennen. Und die alte Zunftordnung hatte das neuschaffende Künstlertum keineswegs begünstigt. Die großen Künstler seit dem 16. Jahrhundert haben fast alle außerhalb der Zünfte gewirkt. Was die Entfremdung von Kunst und Publikum betrifft, haben die deutschen und nordischen Kunstvereine ihr – jedenfalls bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts – entgegengewirkt oder sie wenigstens gemildert.

Das *Dictionary of art* verzeichnet statt der Kunstvereine einige Künstlervereine, so etwa die *Society of painters in water colours*, 1804, und die *Society of British artists*, 1823. Spätere Künstlervereine sind: *The Birmingham society of artists*, 1825, *The artists' society*, 1830, *The artists' amateurs conversazione*, 1831. Das Lexikon erwähnt nicht, daß es nach 1832 in England hier und dort *Art unions* gab.

Eine Art von Vorläufern der Kunstvereine (und anderer Vereine) des 19. Jahrhunderts waren Zusammenschlüsse wie die *Society of dilettanti* in London 1734 und die patriotischen Gesellschaften zur Förderung der Künste und nützlicher Handwerke (s. oben S. 167).

In Holland gab es erst seit 1839 eine *Maatschappij Arti et Amicitiae*. Kunst- und Künstlervereine dürften sonst selten in diesem Land gewesen sein, wo doch die Gewerbe- und Vereinsfreiheit galt. Angeschlossen an diese *Maatschappij* war die *Vereniging tot bevordering der beeldende kunsten*. Im Haag bildeten Künstler 1840 eine Gruppe *Pulchri studio*.

Unabhängig von den Kunstvereinen und teilweise lange vor ihnen gab es überall in Europa, unabhängig auch von den Zünften, hier und dort Künstlervereine.

Im frühen 19. Jahrhundert läßt sich indessen keine scharfe Grenze zwischen Künstlerverein und Kunstverein ziehen.

Gegen Ende der 1840er Jahre sank die Mitgliederzahl der meisten deutschen Kunstvereine, auch wenn weiterhin neue gegründet wurden.

Von deutschen Künstlervereinen seien hier nur ein paar genannt. Der *Lukasbund* wurde 1809 in Wien gegründet. Die meisten Mitglieder übersiedelten um 1810 nach Rom, wo sie weiterhin zusammenblieben. In Berlin entstand 1814 ein älterer und 1824 ein jüngerer Künstlerverein. In Düsseldorf gab es 1848 (im Revolutionsjahr!) den „Mal-kasten“, der sich gegen die klassizistische Tendenz im dortigen Kunstverein richtete und für einen allgemein-deutschen Zusammenschluß der Künstler eiferte. 1856 hatte er Erfolg mit der Gründung des Verbandes der deutschen Kunstgenossenschaft, der 1858 in

München die „Deutsche allgemeine und historische Kunstausstellung“ anordnete. Hier traten besonders Adolph Menzel, Moritz von Schwind, Friedrich Preller, Alfred Rethel und die jungen Ludwig Knaus und Karl Theodor von Piloty hervor.⁴

„Es gab in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts keinen Kunsthandel in Deutschland für zeitgenössische Kunst, es gab auch keine Museen für diese Kunst. Die Ausstellungen der Kunstvereine, ihre Ankäufe und Verlosungen schufen eine neue Existenzgrundlage für die Kunst. Dabei lag den Vereinen daran, nicht in Konflikt mit dem Landesfürsten und der staatlichen Kunstakademie zu geraten, denn sie waren sich bewußt, daß die Kunst immer noch der staatlichen Förderung bedurfte.“

„Die Künstler wurden zu wirtschaftlich selbständigen Individuen (zu Unternehmern), und der Bürger wurde zum gebildeten und kunstverständigen Menschen. ... Der Künstler als Bürger, der Bürger als Teilhaber an der Kunst.“⁵

„Die größte Bedeutung der Kunstvereine für die damalige ... Kunst lag ... in der Schaffung eines Absatzmarktes. Dabei bildeten sie ein ökonomisches Paradox, weil sie nämlich so etwas wie eine Genossenschaft von Abnehmern darstellten.“⁶

In diesem Aufsatz gehe ich nicht näher auf die Geschichte der Kunstvereine in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein. „Die Kunstvereinsbewegung hatte schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts ihre innovative Kraft eingebüßt.“⁷

Warum Kunst? Und warum Kunstvereine? Im Gründungsaufwurf des Karlsruher Kunstvereins 1818 heißt es: „Der Gebildete erwartet, daß die wunderbare Welt der Kunst ... ihren Einfluß wohlthätig äußern wird“ (zit. bei D. Hein, S. 107).

Wilhelm von Humboldt sagte in seinem Bericht vor dem Verein der Kunstfreunde im preußischen Staat am 7. April 1830:

„Wenn die Kunst auf das Leben einwirken soll, muß man sie so enge als möglich mit dem Leben verbinden, und ein Gemälde wird nirgends so genossen und so empfunden, als wo es Begleiter und Zeuge des ganzen häuslichen Daseins ist, wo man in einsamen Momenten und im vertraulichen Gespräch zu seiner Betrachtung zurückkehren ... kann. Auf der anderen Seite aber ist ausschließender Genuß eigentlich gegen die Natur eines Kunstwerks. Es ist bestimmt, von Vielen gesehen, gefaßt und beurteilt zu werden, und der Künstler sieht sein Werk ... nur mit einer Art schmerzlichen Gefühls in einzelnen Besitz übergehen ... Hier bieten Ausstellungen, welche die Arbeiten der Künstler auf eine Zeit wieder gleichsam zum gemeinschaftlichen Eigentume machen, einen schönen

⁴ FEIST, Peter, Publikum und Ausstellung in Deutschland um die Mitte des 19. Jahrhunderts, in: Der Zugang zum Kunstwerk, 25. Internationaler Kongreß für Kunstgeschichte, 1983, S. 83.

⁵ HEIN, Dieter, Bürgerliches Künstlertum, in: Bürgerkultur im 19. Jahrhundert, München 1996, S. 102–117.

⁶ GRASSKAMP, Walter, Die Einbürgerung der Kunst, Korporative Kunstförderung im 19. Jahrhundert, in: Sammler, Stifter und Museen, Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von Ekkehard Mai u. Peter Paret, Köln–Weimar–Wien 1993, S. 104–113.

⁷ LANGENSTEIN, York, Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert, ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarkts und des Ausstellungswesens, Diss., München 1983 = Miscellanea Bavarica Monacensia, 122.

Mittelweg ... Es ist eine höchst lebenswerte Einrichtung, die in Deutschland nachgeahmt zu werden verdiente, alle dessen würdige ... im Privatbesitze befindlichen Bilder nach und nach in jährlichen Ausstellungen, wie es in London geschieht, wieder vor die Betrachtung des Publikums zu bringen.“⁸

Werfen wir einen Seitenblick auf die Musikvereine!

Musikgesellschaften, manche unter dem Namen Musikakademien, gab es in Kopenhagen seit 1744, in Bergen 1765, in Stockholm und Wien seit 1771. Die Leipziger Gewandhausgesellschaft wurde 1781 geschaffen. Eine Musikgesellschaft wurde 1790 in Åbo gegründet. In Berlin gab es eine Singgesellschaft seit 1791, dazu eine Liedertafel seit 1809. Stockholm bekam seine Musiksällskapet 1800, Skara 1807; in Göteborg trat Harmoniska sällskapet 1808 ins Leben. In Frankfurt bildete man eine Musikgesellschaft 1808, in München 1811, in Wien 1812, Berlin 1826, Paris 1829. Aus dem gleichen Jahr 1829 stammt die Maatschappij tot bevordering der toonkunst in Rotterdam.

In Deutschland gab es zahlreiche Gesangvereine in den 1830er Jahren, die seit 1841 regionale Treffen hielten. 1845 fand das erste deutsche Sängerfest in Würzburg statt, wo 90 Vereine sich einfanden mit über 1700 Sängern. 1860 waren es über fünftausend in Nürnberg, und 1865 in Dresden sechzehntausend Teilnehmer! Aber: „Um etwa 1850 war die erste Entwicklung des Musikvereinswesens in Deutschland abgeschlossen.“⁹

Die Kunstvereine waren im 19. Jahrhundert keine vereinzelte Erscheinung. Frei gebildete Vereine für vielerlei Zwecke gab es überall im 19. Jahrhundert. Ihre Rechtsgrundlage war die von der französischen Revolution eingeführte und propagierte Gewerbe- und Vereinsfreiheit, an die sich – wenn auch mit Einschränkungen – die Mitteilungs- oder Informations(Druck-)freiheit anschloß. Diese Freiheiten galten in den von der Revolution und Napoleon abhängigen Staaten – in den Niederlanden, der Schweiz, den deutschen Ländern links vom Rhein, in Italien – aber waren auch in den anderen europäischen Staaten bekannt und erschienen dort in aufgeklärten Kreisen als nachahmenswert.

Bei der Reorganisierung Europas nach dem Sturz Napoleons gab es in mehreren Staaten Verfassungsreformen, in denen die genannten Freiheiten – wenn auch mit Einschränkungen – stipuliert oder immerhin geduldet wurden (z.B. in Baden und Bayern). Preußen mußte sich 1815 verpflichten, in den ihm angegliederten westlichen Provinzen den Code civil gelten zu lassen. Im altpreußischen Gebiet ebenso wie im Habsburgerreich verblieben die alten Verfassungen aber noch lange in Kraft und erschwerten die freie Vereinsbildung.

In Staaten wie Bayern durften Vereine gegründet werden, aber sie mußten von der Obrigkeit genehmigt werden. Preußen verbot direkt gewisse Vereine wie Studentenverbindungen und Turnvereine als politisch gefährlich. Von einer unbegrenzten Druckfreiheit wollte man nirgendwo wissen.

Kunstvereine entstanden in Deutschland vor allem in den westlichen und südlichen Staaten des Deutschen Bundes und erschienen sparsamer und verspätet im altpreu-

⁸ HUMBOLDT, Wilhelm von, Werke, 6:2, 1907, S. 438.

⁹ Musik in Geschichte und Gegenwart, 5, 1956, S. 6.

bischen und österreichischen Gebiet. Das war doch wohl durch die Verfassung begründet?

Die deutsche historische Forschung hat sich seit etwa 1970 in die bürgerliche Kultur des 19. Jahrhunderts vertieft und viele ihrer Erscheinungen beleuchtet, darunter das bürgerliche Vereinswesen, ist aber, soweit meine oberflächliche Kenntnis reicht, kaum auf die Rechtslage der Vereine eingegangen.

Wie kam es zu diesen Vereinsneugründungen?

Die Kultur des 19. Jahrhunderts ist natürlich nicht in einem plötzlichen Neubeginn entstanden, auch wenn die französische Revolution wirklich viel Neues in Bewegung setzte. Aber schon im späteren 18. Jahrhundert geschahen große Veränderungen in der Gesellschaft und im Kulturleben. Bis dahin war die höhere Kultur von den Höfen und der Aristokratie getragen worden. Nun aber begünstigte die wirtschaftliche Entwicklung eine von den Fürsten und Adligen unabhängige bürgerliche städtische Oberschicht. Manche ihrer Mitglieder zeigten kulturelle Interessen. Es entstanden Lesegesellschaften und Musikvereine, die von den höfischen Zwängen frei waren. Das wollten auch die Logen der Freimaurer sein, denen viele Adelige beitraten. Anerkannte Künstler wurden gern in die neuen Gesellschaften eingeladen.

Bei allerlei Ähnlichkeit von Musik- und Kunstvereinen muß man doch beachten, daß die bürgerlichen Mitglieder der Musikvereine oft Amateurmusiker waren und zusammen mit den Berufsmusikern im Verein spielten oder sangen, während die Liebhaber-Maler in den Kunstvereinen kaum eine Rolle spielten; hier gab es einerseits Berufskünstler und andererseits an Kunst interessierte Laien.

Insgesamt gilt von den Kunst- und Musikvereinen und den Lesegesellschaften, daß ihre Mitglieder die Dichtung, die Musik und die Bildkunst für die wichtigste Kraft in der Emanzipierung der Menschheit hielten, so wie es Friedrich Schiller in der Schrift „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ 1794 ausgesprochen hatte.

Die ältere Kunstgeschichtsschreibung, der es vor allem um die Stilgeschichte zu tun war, hat sich nicht um die Kunstvereine gekümmert und nicht gefragt, ob und wie sie das Kunstgeschehen beeinflußt haben. Im folgenden soll nicht nur von der Gründung und von Einzelheiten der Tätigkeit dieser Vereine berichtet werden, sondern wenigstens in Andeutungen auch von ihrem Einfluß auf den Charakter und die Funktion der Kunst im 19. Jahrhundert.

Frankreich

Der älteste Künstlerverein wurde 1635 in Paris gegründet, im Protest gegen die Malerzunft, die bloß auf den Markt und das Geld achtete. Der Anreger war ein Amateur, de Charmois. Dieser Verein gab sich den Namen Académie, nach italienischen Vorbildern. Dem Pariser Muster folgten ähnliche Akademien in der Provinz.

Die Revolution hob dieser Akademien auf, auf Betreiben von Jacques-Louis David. Eine Neugründung mit veränderten Zielen, die Société des amis des arts in Paris, 1789, mit Laien als Mitgliedern, ging von Charles de Wailly (1730–98) aus, der Mitglied sowohl der Maler- wie der Architekturakademie war. Sie hielt 1790 ihre erste Ausstellung.

Der Verein finanzierte sich durch den Verkauf von Aktien und erwarb Gemälde, Statuen, Keramik, Zeichnungen, alles in einem Format, das in gewöhnlichen bürgerlichen Häusern Platz finden konnte. Er bestellte jährlich vier Gravüren, die an die Mitglieder verteilt wurden. – Diese Tätigkeit wurde zum Muster für alle Kunstvereine des folgenden Jahrhunderts.

Über diese, 1815 erneuerte, *Société des amis des arts* schrieb das von Ludwig Schorn herausgegebene Kunst-Blatt, Nr. 70, am 1. September 1831, S. 279: „Die *Société des amis des arts* zu Paris ... hat sich 1815 eine neue Organisation gegeben und sich von neuem unter der Protektion des Königs konstituiert. Ihr Verwaltungsausschuß umfaßt 62 Personen, darunter 16 Künstler. Die Ausgaben des Vereins sind zu Dreiviertel für den Ankauf von Originalwerken bestimmt, die aus den Werkstätten lebender Künstler der französischen Schule hervorgegangen sind. Ein Viertel wird für die Anschaffung von Kupferstichen und Lithographien ausgegeben. Jedes Jahr wird eine öffentliche Ausstellung gehalten. Die Mitglieder zeichnen Aktien. Jede Aktie, die bei der Verlosung kein Gemälde gewinnt, bekommt eine Lithographie. – Der Verein hat seinen Sitz im Louvre.“ (Zitat nicht ganz wörtlich!)

Im Frankreich des 19. Jahrhunderts gab es zahlreiche Gesellschaften mit wirtschaftlichen, aber auch mit philanthropischen Zielen. Dieser Aufgaben nahmen sich auch der Staat und die Kirche an, aber die freiwilligen privatrechtlichen Zusammenschlüsse spielten eine große Rolle. So etwa wurde die *Société philanthropique* 1781 in Paris gegründet. Die *Société d'encouragement pour l'industrie nationale* entstand im Jahr 1800; sie widmete sich der intellektuellen und moralischen Ausbildung der Arbeiter. 1815 erneuerte sie sich als *Société d'instruction élémentaire*; ihr gehörten Wissenschaftler und Unternehmer an.

Eine ähnliche Gesellschaft war *L'association royale de St.-Joseph* von 1822. Sie vermittelte Arbeitsplätze und hielt Abendkurse zur Ausbildung von Arbeitern, u.a. Kurse in französischer Sprache (Grammatik), im Rechnen, in Chemie, im linearen Zeichnen und Ornamentzeichnen, im Skulptieren. Zeitweise unterrichtete sie an die siebentausend Arbeiter. (Sie war damit ein Vorläufer der Volkshochschulen.)

Die wichtigste Institution des französischen Kunstlebens war aber der Salon, den der Staat seit 1791 jährlich (oder zweijährig) veranstaltete. Vorhergegangen waren die Ausstellungen der staatlichen Kunstakademie im Salon Carré des Louvre seit 1699. Zuerst waren die Ausstellungen als Propaganda für die Republik gedacht, aber sie wurden bald zum repräsentativen und wegweisenden Kulturereignis, das vom König oder dem Präsidenten eingeweiht wurde. Der Staat machte große Einkäufe und verlieh Preise und Medaillen. Es gab im Lauf des 19. Jahrhunderts vereinzelte Künstlerrevolten gegen diesen Salon, aber er war nicht, wie man oft liest, konservativ in seiner Auswahl – es stand jedem Künstler frei, seine Arbeiten einzuliefern, wonach sie von einer strengen Jury beurteilt wurden. Tatsächlich sind alle großen französischen Künstler im Lauf des 19. Jahrhunderts auf dem Salon vertreten gewesen, die Realisten (Courbet!) ebenso wie die Impressionisten (Manet, Monet, Degas usw.).

Dieser Salon, neben dem es in Europa sonst nichts Ähnliches gab, machte Kunstvereine überflüssig. Außerdem war Paris reich genug, so daß es hier einen Kunsthan-

del und eine Kunstkritik in der Presse gab. Anders verhielt es sich in der Provinz, wo es keine öffentliche Kunstpflege gab. Hier wurden Kunstvereine gegründet: Bordeaux um 1820, Strasbourg 1831, Marseille 1832, Rouen 1834, Lyon 1836 (hier zählte man 1845 650 Mitglieder, aber 1851 waren es nur noch 295), Nantes 1836, La Rochelle 1841. In den 1850er Jahren kamen hinzu: Nîmes, Le Havre, St.-Etienne. Diese Vereine hatten es aber schwer, sich längere Jahre zu behaupten. Erfolgreich war nur der (erneuerte) Verein in Bordeaux von 1851. Auf seiner ersten Ausstellung zeigte er 448 Werke einheimischer Künstler. Nur wenige Monate später stellte er ältere Malerei mit 478 Werken aus, und im gleichen Jahr folgte noch eine Ausstellung lebender Künstler. – Einstweilen habe ich keine Literatur über die Tätigkeit dieser Kunstvereine in der Provinz gefunden. Vermutlich haben sie guten jungen Künstlern auf den Weg nach Paris geholfen.

Die Bedeutung dieser lokalen Kunstvereine sank nach der Mitte des 19. Jahrhunderts. Es waren Vereine mit anderen Interessen als der Förderung der lebenden Kunst, die in den Provinzen gediehen, wo sie sich der heimischen Geschichte und Archäologie und der Erhaltung der Denkmäler annahmen; ich nenne nur die Société des antiquaires de Normandie von 1823 und die Société française d'archéologie von 1834, bei denen Aracis de Caumont (1802–73) eine der treibenden Kräfte war.

Trotz ihrer geringen Bedeutung entstanden im späteren 19. Jahrhundert immer wieder neue Kunstvereine in der Provinz. Um nur einige zu nennen: Montpellier 1850, Besançon um 1860, Marseille 1874, Nice um 1875, Bourg-en-Bresse 1879, Dijon um 1880, Nîmes um 1880, Périgueux um 1880, Orléans 1889.

Der Staat überließ den Salon 1880 einer privaten Gesellschaft. Da hatte er schon sehr an Einfluß verloren, und der private Salon gewann ihn nicht wieder zurück. Der Kunstmarkt war stark geworden. Die Kunsthändler kauften direkt von den Künstlern und gaben ihnen Gelegenheit zu individuellen Ausstellungen. Reiche Ausländer waren auf die französische Kunst aufmerksam geworden und reisten nach Paris, um Kunst zu kaufen, französische Kunsthändler öffneten Filialen in New York.¹⁰

¹⁰ MOULIN, Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, Paris 1967 = *The French art market, a sociological view*, New Brunswick & London 1987. – Verf. geht hier nicht auf die Kunstvereine ein. Das tat sie später mit dem Aufsatz *Les bourgeois amis des arts, les expositions des beaux-arts en province 1885–87*, in: *Revue française de sociologie*, 17, 1976, p. 383–422.

SHERMAN, Daniel, *Worthy monuments, art museums and the politics of culture in 19th century France*, Cambridge/Mass. & London 1989.

PONTEIL, Félix, *Les institutions de la France de 1814 à 1870*, Paris 1966.

SFEIR-SEMMLER, Andrée, *Die Maler am Pariser Salon 1791–1880*, Frankfurt/Main, New York, Paris 1992 (auch in franz. Ausgabe).

England

Hier kann ich nur kurze Notizen aus den Nachschlagewerken zusammenstellen.

Das englische Recht enthielt weder positive noch negative Bestimmungen über die Vereinsfreiheit. Das Vereinswesen konnte also schon im 18. Jahrhundert blühen.

Auf dem Gebiet der Kunst begegnet uns zuerst die Society of dilettanti (1734), die einen Kreis von Rom-Enthusiasten umfaßte. 1753 formte sie sich um und hieß nun Society for the encouragement of arts, manufactures and commerce. Ähnliche Vereine entstanden in vielen Städten im Lande.

1760 gründeten Joshua Reynolds (1723–92) und andere Künstler in London The society of artists, also einen Künstlerverein.

Aus dem Jahr 1804 stammt eine Society of painters in water colours. 1805 gründeten reiche Londoner Bürger The British institution for the encouragement of British artists. Entsprechend gab es 1825 in Edinburgh The institution for the encouragement of the fine arts in Scotland.

Aus dem Jahr 1823 stammt The society of British artists, aus 1830 The artists' society, aus 1831 The artists' amateurs conversazione – d. h. wiederum Künstlervereine.

Beträchtlich später, 1858, gründete man The society for the encouragement of the fine arts.

Nach 1830 traten Kunstvereine in den Provinzstädten auf (nach deutschem Muster?).

In London gab man von 1839–48 die Zeitschrift *Art Union* heraus, die 1849 ihren Titel änderte: *Art Journal*.

Schweiz

Zunächst ein paar Daten zur Geschichte der Schweiz um und nach 1800. 1792 besetzte die neue französische Republik die westlichen Kantone der Schweiz, die bis dahin ausgesprochen aristokratisch regiert waren. Die revolutionären Ideen verbreiteten sich im ganzen Land. 1797 besetzte Frankreich weitere Kantone der Schweiz. 1798 wurde die „eine und unteilbare Helvetische Republik“ ausgerufen. Aber 1803 wurde sie in einen Staatenbund der 19 Kantone umgeformt, der bis 1813 bestand (die sog. Mediationszeit). Damals gab es ein „vielfältiges kulturelles Schaffen und eine große gemeinnützige Tätigkeit“ (Ernst Bohnenblust, *Geschichte der Schweiz*, Zürich 1974, S. 386). Es war die Zeit des großen Reformators der Pädagogik, Heinrich Pestalozzi (1746–1827). Aber die wirtschaftliche Not war schwer. Zu ihrer Bekämpfung wurde 1810 die heute noch bestehende Schweizerische gemeinnützige Gesellschaft in Zürich gegründet.

Einer der Vorläufer der neuen Vereinstätigkeit war die Helvetische Gesellschaft von 1761 (zu ihren Gründern gehörten Salomon Gessner, Salomon Hirzel, Isaak Iselin u.a.). Die Gesellschaft wollte eine nichthöfische Kultur verbreiten. Unter anderem förderte sie die heimische Geschichtskennntnis und die Landschaftsmalerei. – 1798 entstand in Luzern die Litterarische Sozietät (Heinrich Zschokke). Einem Aufruf von ihr folgte 1799 in Zürich die Vaterländisch-Gemeinnützige Gesellschaft. Sie hielt 1799 eine Kunstausstellung, um die neue unteilbare helvetische Republik zu feiern.

1806 vereinigten sich auf einen Aufruf von Zürich hin in einem Treffen in Zofingen Künstler und Kunstfreunde aus Basel, Bern, Luzern und einigen anderen Städten zur Schweizerischen Kunstvereinigung.

Ein anderer Vorläufer der Kunstvereine war die Société des arts in Genf 1776; sie umschloß drei Klassen: Industrie, Landwirtschaft, Schöne Künste (sie wurde in den 1820er Jahren neugegründet).

Ferner gab es eine Société pour l'encouragement des arts in Genf seit 1787 und eine Gesellschaft der Künstler und Kunstfreunde in Zürich 1787, die sich 1803 neu konstituierte.

1813 kehrten drei von Frankreich annektierte Kantone in die Schweiz zurück. 1815 beschloß die Mehrzahl der Kantone eine Restaurierung ihrer Verfassungen. In Bern, Freiburg, Luzern und Solothurn kamen die Aristokraten wieder an die Regierung.

Wie lebhaft die Vereinstätigkeit in der Schweiz war, sieht man auch aus anderen kulturellen Gründungen. So entstand 1798 die eben erwähnte Litterarische Sozietät des Kantons Luzern, auf Anregung von Heinrich Zschokke (1771–1848; Pädagoge und Politiker): „Zur Beförderung des vaterländischen Gemeinwesens und des wahren Patriotismus, zur Aufklärung des helvetischen Volkes ... und zur Aufmunterung der Wissenschaften und des Kunstfleißes und nützlicher Gewerbe aller Art im Vaterlande.“ Ähnlich arbeitete die Vaterländisch-gemeinnützige Gesellschaft in Zürich (1799).

Bislang waren die Künstler im Zunftsystem ausgebildet worden; dieses fiel 1798. Es gab keine Kunstakademie in der Schweiz. Man dachte nun an eine Ausbildung in neuen Schulen. Schon 1783 hatte es eine öffentliche Kunstschule in Luzern gegeben. Auch die Société des arts in Genf (1776) gründete 1796 eine Kunstschule.

Es gab also ein reiches Vereinsleben, oft mit kulturellen, aber auch mit wirtschaftlichen Zielen. Die Schweiz war offen für neue Ideen. Aber nach 1813 gab es zunächst eine Reaktion, die jedoch immer deutlichere liberale Gegenbewegungen hervorrief. Viele Schweizer nahmen regen Anteil am Befreiungskampf der Griechen gegen die Türken in den 1820er Jahren. Liberal dachten die Männer im Schweizerischen Schützenverein, der 1824 in Aarau gegründet wurde und für ein einiges Vaterland mit einer gemeinsamen Verfassung eiferte. Aus diesen Bewegungen erwuchs die sog. Reorganisation der Jahre 1830–48. Eine Reihe von Kantonen gab sich 1831 eine neue Verfassung, die liberale Repräsentationsdemokratie. Man stürzte die Aristokratie und hielt Volkstage ab. In diese bewegte Geschichte gehört der Schweizerische Kunstverein von 1839 hinein, der sich u.a. die Aufgabe stellte, nationale Denkmäler zu errichten (s. unten).

Von den Kunstvereinen dürfte gelten, daß ihre Mitglieder in der Mehrzahl liberal gesonnen waren und der Kunst eine besondere Rolle in der Gesamtkultur und für das Gesamtvolk zusprachen.

Für die frühen Kunstvereinsgründungen (jedenfalls vor 1820) läßt sich keine Grenze zwischen Kunstverein und Künstlerverein ziehen.

Bislang habe ich in der Literatur keine Angaben darüber gefunden, ob und wie die Kunstvereine das Schweizer Kunstschaffen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beeinflussen haben.

Recht und Verfassung waren in dieser Zeit stark von den Ideen der Französischen

Revolution beeinflusst. So galten Gewerbe-, Vereins-, Glaubens- und (eingeschränkt) Druckfreiheit. Diese Ideen befeuerten solche patriotisch gesonnenen Elite-Gesellschaften wie die Helvetische Gesellschaft von 1807, die Gemeinnützige Gesellschaft 1810, die Geschichtsforschende Gesellschaft 1811.

In Bern bildete sich eine Artistengesellschaft 1799. Basel bekam eine Künstlergesellschaft 1812, Bern 1813, Luzern 1819. Weitere Kunstvereinsgründungen geschahen in St. Gallen 1827, Basel 1839, Schaffhausen 1848, Winterthur 1848, Solothurn 1850. – Auffällig spät erscheinen die Kunstvereine der Welschschweiz: Lausanne 1856, Genf 1857.

Eine neue Erscheinung im Schweizer Kunstschaffen war die Alpenmalerei. Angeregt war sie von zwei Seiten her, teils durch die Stimmungslandschaften im Werk von Jean-Jacques Rousseau (1712–78), teils durch die junge naturwissenschaftliche Erforschung der Bergwelt.

Haben die Kunstvereine Gemälde mit Alpenlandschaften gekauft? Oder waren es reiche ausländische Touristen, die solche Bilder haben wollten? Schon am Ende des 18. Jahrhunderts, also vor der Zeit der Kunstvereine, gab es eine große Produktion von Alpen-Veduten, meist kleineren Formats. Einheimische Liebhaber konnten sie billig erwerben, ohne daß irgendwelche Kunstvereine sich für sie einsetzen mußten.

Um ein paar Namen der Schweizer Künstler jener Zeit zu nennen: Léopold Robert (1794–1835) war Volkslebenmaler; François Diday (1802–77) war Alpenmaler; Charles Gleyre (1806–74) Historienmaler; Alexandre Calame (1810–64) Alpenmaler; Barthélemy Menn (1815–93) Landschaftsmaler; Melchior von Deschwanden (1811–81) malte religiöse Motive. – Ich habe keine Angaben gefunden, daß die Kunstvereine sie gefördert hätten.

1839 wurde der Schweizerische Kunstverein neu gegründet. Er machte nationale Ausstellungen und arbeitete auch für die Schaffung nationaler Denkmäler (Winkelried-Denkmal, Tellskapelle). Der Verein ordnete regelmäßig gesamtschweizerische Ausstellungen und schickte sie alle zwei Jahre auf die Runde. 1852 änderte man diesen Turnus dahin, daß er das erste Jahr in der westlichen Schweiz erschien, in Luzern, Solothurn, Bern, Lausanne, Genf, und das zweite in der östlichen, in Basel, Schaffhausen, St. Gallen, Winterthur, Zürich.

Später traten dem Verein bei: Aarau 1860, Glarus 1870, Le Locle 1872, Lugano 1889, Biel 1891, Chur 1900.

Aber die Künstler klagten über die Qualität der Ausstellungen. Darum gründeten sie 1866 die Gesellschaft schweizerischer Maler und Bildhauer. Franz Buchser (1828–90) arbeitete für einen von den Kunstvereinen unabhängigen Kunstsalon. Die Gesellschaft mahnte aber auch die Bundesregierung zu stärkerer Unterstützung der Kunstvereine.

Sieht man die Schweizer Kunstvereine im Zusammenhang mit der Tätigkeit so vieler anderer Vereine, wird deutlich, daß das Vereinswesen eine wichtige Rolle im kulturellen und auch im politischen Leben der Schweiz gespielt hat. Hier stand „Gesellschaft“ nicht im Gegensatz zu „Staat“, wie weithin in Deutschland.¹¹

¹¹ MARFURT-ELMIGER, Lisbeth, Der schweizerische Kunstverein 1806–1981, ein Beitrag zur schweizerischen Kunstgeschichte, Bern 1981. – HUGGLER, Max, u. CETTO, Anna Maria,

Die deutschen Länder

Im deutschen Bereich gab es hier und dort Vorläufer der Kunstvereine vor 1800. Ihr Vorbild war die Society for the encouragement of arts in London 1753. Ihr folgten deutsche Vereine, so einer in Leipzig 1763, die Gesellschaft zur Förderung der Gewerbe und freien Künste in Prag 1770, die Patriotische Gesellschaft in Schlesien in Breslau 1773(?), die Albrecht-Dürer-Gesellschaft in Nürnberg 1792, deren Mitglieder vor allem Künstler waren; treibende Kraft war hier der Kunsthändler Johann Friedrich Frauenholz (gest. 1822). In Prag bildete sich 1796 die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde; Mitglieder waren vor allem Adelige; diese Gesellschaft gründete 1796 die Prager Kunstakademie und eröffnete im Jahr 1800 eine Kunstschule. Die Weimarer Kunstfreunde gehen auf das Jahr 1799 zurück (s. unten).

„Im 19. Jahrhundert erschien das Vereinswesen als Allheilmittel für jeden gesellschaftlichen Notstand.“¹²

Die große Gründungswelle deutscher Kunstvereine kam nach den Napoleonkriegen. Sie reichte bis in die 1840er Jahre hinein. „Um 1850 gab es kaum eine größere Stadt in Deutschland ohne einen Kunstverein. In autoritären und auf Restauration zielenden Strukturen [wie Preußen und Österreich] fand das aus der Politik abgedrängte Publikum in der Kultur einen Bereich, in dem Emanzipationsbestrebungen nicht sanktioniert wurden. Teilhabe an der Kunst war ja – nach der Ästhetik der Zeit – Versöhnung mit dem Leben.“¹³

Kunstwerke waren ein Luxusartikel. Ein kleineres Gemälde kostete auf den Berliner Ausstellungen in den 1830er Jahren etwa 240 Silbertaler, eine Summe, von der sich eine fünfköpfige Handwerkerfamilie ein Jahr lang ernähren konnte. Ein großes Gemälde konnte bis zu eintausend Taler kosten.

Die vom Verein angekauften Gemälde wurden unter den Mitgliedern verlost. Die Mitglieder, die bei der Verlosung leer ausgegangen waren, erhielten als Jahresgabe ein radiertes oder lithographiertes Blatt (oder mehrere). Der Verein veranstaltete nicht nur Ausstellungen, sondern ordnete auch Vorträge, hielt eigene Lokale und eröffnete eine Kunstsammlung.

Die Weimarer Kunstfreunde traten 1799 ins Leben. Genau genommen bestanden sie aus Goethe und Johann Heinrich Meyer (1760–1832). Später schrieb Goethe über die Weimarer Kunstfreunde in einem Brief an Carl Friedrich Zelter (1758–1832), seinen Musikerfreund in Berlin, am 18.–19. Dezember 1815:

„... hinzusetzen, daß ich durch die Kunstaufgaben und Ausstellungen, Verteilung der Preise und sonstige Wirkungen, gemeinschaftlich mit den teilnehmenden Weimari-

Schweizer Malerei und Zeichnung im 19. Jahrhundert, Basel 1942. – FROMER-IM OBER-STEIG, Liselotte, Die Entwicklung der schweiz. Landschaftsmalerei im 18. u. frühen 19. Jahrhundert, Basel 1945 = Basler Stud. z. Kunstgesch., 3.

¹² GRASSMANN, Joachim, Verlorene Kunst, deutsche Kunstvereine im 19. Jahrhundert, in: Archiv für Kulturgeschichte, 76, 1994, S. 351–364.

¹³ GRASSMANN, a. A., S. 353.

schen Kunstfreunden, den meisten deutschen Künstlern und Kennern dergestalt bekannt und verwandt geworden bin, daß die Chiffre W. K. F. in der Jena'schen Literaturzeitung als ein Zeichen unserer fortdauernden Bemühungen überall sich einer freundlichen Aufnahme zu erfreuen hat.“¹⁴

Die Weimarer Kunstfreunde hielten ihre erste Ausstellung 1799.

Die Münchener Gesellschaft Museum von 1802 war im wesentlichen ein Leseverein. Der Münchener Polytechnische Verein oder Kunst- und Gewerbeverein wurde 1815 gebildet, er sollte die Vermarktung von Kunst-, Kunsthandwerks- und Industrieprodukten fördern. Unter Ludwig I. war aber das Münchener Kunsthandwerk völlig mit Hofaufträgen beschäftigt, d.h. es fertigte vor allem einmalige Stücke an. Der Münchener Kunstverein von 1823 bekam keine kunsthandwerklichen Erzeugnisse zu seinen Ausstellungen. Das änderte sich erst unter König Max II. Joseph (1848–64), denn nun stand es den kunsthandwerklichen Betrieben frei, vervielfältigte Produkte auf den Markt zu bringen – Glas, Möbel, Textilien, Metall- und Edelmetallgüsse.

Der erste bürgerliche deutsche Kunstverein trat 1817 in Hamburg ins Leben. Sein Wortführer war der Freiheitsmann David Christian Mettlerkamp (1774–1850), ein Handwerksmeister, von dem es hieß: „In seiner politischen Richtung war er Demokrat und gehörte der entschiedensten Opposition [gegen das patrizische Regiment der Stadt] an.“ Tätige Mitglieder waren mehrere Kunsthändler. Man betrachtete gemeinsam Kunstwerke, diskutierte mit den Künstlern, kaufte und verlor Kunstwerke. Erst 1826 hielt man die erste öffentliche Kunstausstellung mit 161 Werken, darunter zwei Gemälden von Caspar David Friedrich. – Antipatrizisch war schon die Hamburger Patriotische Gesellschaft von 1765.

Hamburg führte die Gewerbefreiheit erst 1832 ein, die Zünfte wurden aufgelöst, die Künstler gründeten einen eigenen Künstlerverein. Seit 1848 unterhielt der Kunstverein eine ständige Galerie und finanzierte ein neues Museumsgebäude, das 1869 eingeweiht wurde.¹⁵

Im Jahr 1818 entstanden die Kunstvereine in Darmstadt und Karlsruhe; Bamberg, Mainz („Kunst- und Literaturverein“) und München folgten 1823, Berlin 1825 (zu den Stiftern gehörten der Architekt Schinkel und der Bildhauer Rauch), Stuttgart 1827, Dresden, Halberstadt, Köln und Leipzig 1828, Düsseldorf (für Rheinland und Westfalen) und Frankfurt am Main 1829, Altona 1830, Hamburg, Königsberg und Wien 1831, Hannover 1832, Braunschweig 1832, Breslau, Halle, Magdeburg und Stettin 1834, Danzig, Magdeburg, Münster i.W. und Prag 1835, Baden-Baden und Freiburg i.B. „vor 1836“, Augsburg, Mannheim, Posen, Straßburg und Stuttgart 1836, Leipzig und Nürnberg 1837, Lübeck, Passau und Regensburg 1838, Kiel 1843, usw. (Zuweilen habe ich etwas abweichende Angaben über das Gründungsjahr gefunden.)

¹⁴ GOETHE, Briefe, Hamburger Ausgabe, 3, 1965, S. 334.

¹⁵ PLAGEMANN, Volker, Stadtrepublikanische Kunstförderung, in: Kunst und Manipulation, hrsg. von Gisela Schmerber und Ekkehard Mai, München 1994, S. 169–177.

Der Düsseldorfer Verein war nicht in Konkurrenz mit der Kunstakademie gegründet worden, sondern in Personalunion mit ihr. Er tat sich dadurch hervor, daß er ein Viertel seines Etats für öffentliche Kunstaufträge ausgab, für Monumentalmalereien, auch Glasgemälde, in Kirchen und Rathäusern u. dgl., vorausgesetzt, daß der Empfänger eine mindestens ebenso große Summe veranschlagte.

Der Münchener Kunstverein stieß 1823 zunächst auf Widerstand beim König, wohl auf Betreiben der Kunstakademie. Der bayerische Königsstaat war von Napoleon geschaffen und aus einer Reihe von früher selbständigen Gebieten zusammengezwungen worden. Der neue König sollte und mußte für die Vereinheitlichung dieser Länder sorgen. Diesem Zweck sollte auch die 1808 gegründete Kunstakademie dienen, der mehrere Schulen in den Provinzen unterstellt wurden. Der König fürchtete, daß der Verein der Akademie entgegenwirken könnte. Außerdem fürchtete er ganz allgemein „demagogische Umtriebe“. Der Akademiedirektor Johann Peter Langer (1756–1824) unterstützte den Verdacht des Königs. Dagegen sprach der Direktor der staatlichen Galerien, Johann Christian Mannlich (1741–1822), für den Verein. Auch der Kronprinz Ludwig befürwortete den Verein. Für diesen stimmten ebenfalls mehrere Hofkünstler wie der Portätist Joseph Karl Stieler (1781–1858), der Schlachtenmaler Peter Hess (1792–1871), der Hoftheatermaler Domenico Quaglio (1787–1837) und der Architekt und Akademieprofessor Friedrich Gärtner (1792–1847); gerade letzterer konnte dafür bürgen, daß der Verein nicht gegen die Akademie wirken würde.

Erst das Jahr 1824 wurde offiziell zum Gründungsjahr des Münchener Kunstvereins. Im Jahr 1825 genehmigte der König die Ausdehnung des Vereins auf ganz Bayern. Mit der Akademie kam der Verein bald überein, und Mitglieder der Akademie traten dem Verein bei. Erst etwa zwanzig Jahre später machte sich ein Mißvergnügen der Künstler mit dem Verein bemerkbar, da dieser sich angeblich nicht um die Berufsinteressen der Künstler kümmerte. Diese schufen 1844 einen Künstlerunterstützungsverein. Dann entstand eine inoffizielle Künstlergenossenschaft, die eigene Ausstellungen veranstaltete; offiziell wurde sie erst 1868 anerkannt.¹⁶

„Die spezifische Form der Landschaftsmalerei, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstand und in der zweiten Hälfte zur ausschließlichen Vorherrschaft gelangte, die „naturalistische Stimmungslandschaft“, verdankte ihre Durchsetzung in München der Tätigkeit des Kunstvereins. Schon die Münchner Akademieausstellung 1823 hatte den Vormarsch der Genre- und vor allem der Landschaftsmalerei deutlich gemacht, obgleich diese an der Akademie, wo vier Professoren für Historienmalerei nur einem für Landschaftsmalerei gegenüberstanden, so gut wie nicht gefördert wurde.“¹⁷

¹⁶ GRÖSSLEIN, Andrea, Die internationalen Kunstausstellungen der Münchner Künstlergenossenschaft im Glaspalast in München von 1869 bis 1888, Diss., München 1986 = *Miscellanea Bavarica Monacensia*, 137, München 1987.

¹⁷ ESCHENBURG, Barbara, Landschaftsmalerei in München zwischen Kunstverein und Akademie und ihre Beurteilung durch die Kunstkritik, in: *Münchener Landschaftsmalerei, Katalog der Städt. Galerie im Lenbachhaus*, München 1979, S. 93.

Der Münchner Kunstverein wurde durch seine umfassende Tätigkeit und seine große Mitgliedzahl (in den besten Jahren hatte er etwa 6.000 Mitglieder) vorbildlich für die deutschen Kunstvereine überhaupt. In den Jahren 1824–35 gab er rund 100.000 Gulden für den Ankauf von Kunstwerken aus. König Ludwig I. gewährte dem Verein 1825 die Ausdehnung auf ganz Bayern. Seit 1826 konnte er auch das Ausland in seine Aktivitäten einbeziehen und stellte Verbindungen mit den Kunstvereinen in ganz Deutschland her. Schon 1830 bestanden enge Beziehungen zu den Vereinen in Hamburg, Kopenhagen, Mannheim, Straßburg, Leipzig, Hannover, Frankfurt und Augsburg. 1848 war der Münchner Kunstverein Mitglied in 22 anderen Kunstvereinen. Man tauschte Vereinsgeschenke und ließ sich gegenseitig Gemälde aus.¹⁸

Mitte der 1840er Jahre hatten die Kunstvereine in Karlsruhe und Mannheim mehr als eintausend Mitglieder, der Berliner Verein hatte 2.200, die Vereine in Düsseldorf und München hatten über 3.000 Mitglieder. Der Berliner Verein konnte auf seiner Ausstellung 1836 während zweieinhalb Monaten über 100.000 Besucher zählen.¹⁹

Nicht nur München, sondern auch mehrere andere Vereine griffen über ihre Stadt hinaus, so der Stuttgarter Verein auf Württemberg, der Düsseldorfer auf Rheinland und Westfalen. In Breslau gab es eine Schlesische Gesellschaft für vaterländische Kultur (1803, umgebildet 1809) und einen Breslauer Künstlerverein, welche seit 1818 Kunstausstellungen veranstalteten. Schon seit 1773 existierte eine Patriotische Gesellschaft in Schlesien (steckte eine Opposition gegen das neue preußische Regiment dahinter?). Der Kunstverein für Böhmen entstand 1835 in Prag. Der Schleswig-Holsteinische Kunstverein in Kiel 1843 richtete sich an das ganze Land, desgleichen der Oldenburger Verein 1843 und der Nassauische Kunstverein in Wiesbaden 1847.

Der Allgemeine deutsche Kunstverein wurde aber erst 1853 gegründet. Seit 1839 gab es ein Zentralblatt der deutschen Kunstvereine.

Wie schon bemerkt, verloren die Kunstvereine im späteren 19. Jahrhundert an Bedeutung. Es wurden aber doch immer noch neue Vereine gegründet so in Posen (1855, aber schon 1866 erloschen), Elbing 1858, Memel und Tilsit 1862.

Der Berliner Verein von 1825 war erfolgreich. Aber es gab Männer, denen sein Programm, die gegenwärtige einheimische (Berliner) Kunst zu fördern, nicht genügte. Wilhelm von Humboldt und seine Freunde²⁰ gründeten 1826/27 den Verein der Kunstfreunde im preußischen Staat. Das geschah aus Sorge um die Einheit Preußens.

Humboldt (1767–1835) war 1809/10 Leiter des preußischen Unterrichtswesens, er schuf das humanistische Gymnasium in Preußen und gründete die Berliner Universität. 1819 verließ er den Staatsdienst. Er hatte die enorme Vergrößerung Preußens miterlebt. Der Staat bestand aus der alten Mark Brandenburg, aus Ostpreußen (seit 1618), Hinterpommern (seit 1648), Vorpommern (seit 1720), Schlesien (seit 1742), Westpreußen (seit

¹⁸ ESCHENBURG, Barbara, a. A., S. 93.

¹⁹ GRASSMANN, Joachim, *Verloste Kunst*, wie in A. 12

²⁰ Humboldts Freunde: Christian Friedrich Tieck (1776–1851), Bildhauer, Christian Daniel Rauch (1777–1851), Bildhauer, Karl Friedrich Schinkel (1781–1841), Architekt, Wilhelm Wach (1787–1845), Maler. Alle vier waren auch im Berliner Kunstverein tätig.

1772 durch die erste Teilung Polens), Südpreußen (durch die zweite Teilung Polens 1793) und dritte Teilung Neu-Ostpreußen (1795). Dazu gehörten noch ein paar kleinere Gebiete im Westen. 1815 bekam Preußen das Rheinland und Westfalen. Es gab da überall kulturelle und rechtliche Traditionen verschiedener Art. Was das Rheinland betraf, mußte sich Preußen 1815 darein finden, daß hier weiterhin das französische Recht, der Code civil, galt.

Humboldt sorgte sich für den Gesamtstaat Preußen. Sein Verein sollte für die kulturelle Einheit wirken. Er hatte Mitglieder nicht nur in Berlin, sondern auch in anderen Städten. 1839/40 zählte der Verein 13.350 Mitglieder, davon in Berlin 2.283 und in Düsseldorf 3.685.

Auch der Humboldtsche Verein arbeitete mit Ankäufen, Ausstellungen und Verlosungen. Wie andere Vereine schrieb er Themen aus, die an die Kunstakademien und Künstlervereine mitgeteilt wurden. Die Künstler konnten daraufhin Skizzen machen und sie dem Verein zusenden. Dieser wählte einzelne Skizzen aus, welche die Künstler ausführen und dem Verein unterstellen sollten. In den meisten Fällen wurde die Ausführung gutgeheißen, das Gemälde angekauft und ausgestellt und schließlich unter den Vereinsmitgliedern verlost.

Unter den vorgeschlagenen Themen dominierten bei den meisten Vereinen Landschaft, Genre und Stilleben. Der Humboldtsche Verein legte dagegen das Hauptgewicht auf historische Themen, sowohl antike und mythologische wie Sagen und (oft) mittelalterliche Motive. Sie waren immer der Dichtung, nicht der historisch-wissenschaftlichen Literatur, entnommen. Daran ist eine kulturpolitische Absicht zu entdecken. Es galt, das Bewußtsein einer gemeinsamen Tradition zu stärken, nicht nur für Preußen, sondern für ganz Deutschland (Humboldt hatte als Delegat auf dem Wiener Kongreß sich vergebens für die deutsche Einheit eingesetzt). Man darf annehmen, daß die Blüte der Historienmalerei in Deutschland wenigstens zum Teil auf Humboldt und seinen Verein zurückzuführen ist.

Auf der Sitzung des Vereins am 7. April 1830 teilte Humboldt mit, daß der Verein bei Karl Friedrich Lessing (1808–80) in Düsseldorf ein Gemälde nach Ludwig Uhlands (1787–1862) Gedicht „Das Schloß am Meer“ von 1805 bestellt habe. Er erwähnte ferner, daß die Kunstakademie ein vom Verein bestelltes Gemälde von Karl Ferdinand Sohn (1805–67) zeige, den „Raub des Hylas“, also ein antikes Thema. Und der Verein beauftragte Friedrich Nerly (1807–78), nach einer eingereichten Skizze eine „Italienische Landschaft im Abendlicht mit von der Weinlese heimkehrenden Winzern“ zu malen – also Genre. Und Humboldt verlas: „Der im Statute des Vereins ausgesprochene Grundsatz, gerade die Arbeiten der preußischen Künstler in Rom [zu stützen], wird aufrecht erhalten.“

Über den Zweck der Kunstvereinstätigkeit sagt Humboldt: „Die Verteilung der Bilder in Privatwohnungen, auf welche sich unser Verein von seinem Ursprunge an beschränkt hat, gewährt unstreitig sehr große Vorzüge, wenn man die allgemeine Verbreiterung eines geläuterten Geschmacks und den Einfluß künstlerischer Darstellung zur Absicht hat. Wenn die Kunst auf das Leben einwirken soll, muß man sie so enge als möglich mit dem Leben verbinden, und ein Gemälde wird nirgends so genossen und so empfunden, als wo es Begleiter und Zeuge des ganzen häuslichen Daseins ist, wo man in

einsamen Momenten und im vertraulichen Gespräch zu seiner Betrachtung zurückkehren kann ... Auf der anderen Seite aber ist ausschließender Genuß eigentlich gegen die Natur eines Kunstwerks. Es ist bestimmt, von vielen gesehen, gefaßt und beurteilt zu werden ... Wenn auch die Erfahrung lehrt, daß Meisterwerke endlich doch öffentlichen Sammlungen zuzufallen pflegen, so geschieht dies nur auf langem und ungewissem Wege. Hier nun bieten Ausstellungen ... einen schönen Mittelweg. Man kann Besitzern von Kunstwerken nicht dringend genug empfehlen ... alle dessen würdige ... im Privatbesitz befindlichen Bilder nach und nach in jährlichen Ausstellungen, wie es in London geschieht, wieder vor die Betrachtung des Publikums zu bringen.“²¹

Der Verein der preußischen Kunstfreunde erteilte 1828 seinen ersten Preis an August von Klöber (1793–1864) in Rom für ein Gemälde der „Befreiung Andromedas durch Perseus“. Ursprünglich wollte man soviel wie 600 oder 650 Taler dafür bezahlen, aber die Ausführung erforderte längere Zeit, so daß der Verein die Summe auf 900 Taler erhöhte.

Das nächste Ausschreiben schrieb Themen aus dem Alten Testament vor. Im Jahr danach lautete die Aufgabe etwas freier, indem die Künstler frei Themen aus Dante, Ariosto oder Tasso wählen durften. Die Themen wurden durch einen Ausschuß nur mit Künstlern gewählt, aber sie hatten offenbar Weisung, Motive aus der Literatur oder der Geschichte zu bestimmen.

Der Verein hat Historienmaler gestützt, so Friedrich Bouterweck (1800–67), einen Schüler von Karl Wilhelm Kolbe (1781–1853) und Paul Delaroche (1797–1856). Einen weiteren Preis bekam Julius Schoppe (1795–1853), ebenfalls Historienmaler und später Professor an der Berliner Kunstakademie. Das gleiche gilt von Carl Begas d. Ä. (1797–1854), bei dem der Verein einen „Tobias mit dem Fisch und dem Engel“ bestellte. Bei Julius Hübner (1806–82) bestellte der Verein einen „Simson“, aber auch ein Genrestück bei Adolf Schrödter (1805–75) in Düsseldorf. (Humboldt, Werke, 6:1–2, 1907).

Die Bevorzugung historischer Themen unterscheidet den preußischen Kunstverein von den meisten anderen deutschen Kunstvereinen.

Später im 19. Jahrhundert gab es aber doch Kunstvereine, die Historienmalereien bestellten. So schrieb der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1867 einen Wettbewerb für die Ausmalung des Rathauses in Krefeld aus. Ein Düsseldorfer Akademieschüler, Peter Janssen (1844–1908), legte „in kräftigem Erfassen der vaterländischen Ideen und der Hoffnungen, die damals mächtiger als je aller Herzen erfüllten, eine Reihe von Entwürfen aus der Geschichte Armins des Befreiers vor. Er gewann und schuf in den Jahren der politischen Erhebung 1871–73 ein Kunstwerk, das dieser großen Zeit würdig ist.“

Arminius hatte im Jahr 9 n. Chr. dem Vordringen der Römer über den Rhein im Teutoburger Wald ein Ende bereitet. Die Wahl des Themas durch den Maler und den Verein

²¹ HUMBOLDT, Wilhelm von, Werke, 6:2, 1907, S. 488. – Dasselbe Zitat, aber kürzer, oben S. 172.

läßt uns sehen, daß man den Krieg als Verteidigungskrieg anerkannte. Das Vordringen der Römer sah man als eine historische Parallele zu befürchteten Angriffen des neuen französischen Kaiserreichs auf das Rheinland.²²

Der Kunstverein in Böhmen

Seit 1796 gab es in Prag die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde. Sie eröffnete eine Galerie für Kunstwerke und gründete 1800 die Prager Kunstakademie. Die Künstler, die hier ausgebildet wurden, wollten einen Künstlerverein schaffen, aber die Zeitumstände waren zu ungünstig. Erst 1835 kam es zur Gründung des Kunstvereins für Böhmen, der ursprünglich nur einheimische Kunst fördern wollte. Aber der Verein gedieh nicht recht. Erst als Graf Franz Thun Hohenstein (1809–70) 1839 die Vereinsleitung übernahm, begann der Verein zu blühen. Thun erreichte es, daß auch Werke fremder Künstler zugelassen wurden, um die einheimische Kunst anzuregen. Er schickte Vertreter des Vereins in die Provinz, um Mitglieder zu werben; mit Erfolg. Thun betrieb die Anlage eines Fonds des Vereins, aus dem Werke religiösen, monumentalen, auch poetischen Charakters für öffentliche Lokale gekauft oder bestellt werden konnten (ähnlich wie beim Düsseldorfer Verein).

1847 hatte der Verein nahezu 3.400 Mitglieder. 1857 stellte er 500 Werke aus. 1858 erreichte er seine höchste Mitgliederzahl: 6.715.

Gegen 1870 erwuchs dem Verein mehrfache Konkurrenz, teils durch Künstlervereine, teils durch die Gründung eines Kunstvereins in Brünn/Brno.

Thun wollte vor allem die historische und monumentale Kunst fördern. 1839 beschrieb er die Genre- und Landschaftsmalerei als „eine niedrige Kunst, welche sich auf die Nachahmung beschränkt“. Die meisten einheimischen Künstler teilten diese Bewertung. Dabei holte man doch seine Vorbilder aus München und Düsseldorf.

Als der Statthalter Graf Karl Chotek 1849 das Belvedere rettete und es restauriert wurde, besorgte der Kunstverein die Ausschmückung des Gebäudes mit Wandgemälden mit historischen Motiven, deren Auswahl der Historiker František Palacký (1798–1876) bestimmte. Der Verein stand auch für die Errichtung des Radetzky-Denkmal durch Emanuel und Joseph Max (1853–58).

Schließlich war der Verein mittätig bei der Errichtung eines Ausstellungs- und Galeriegebäudes, des Rudolfinums, das 1885 eröffnet wurde. Finanziert wurde es durch die Böhmisches Sparkasse. Es nahm die Sammlung der Gesellschaft der patriotischen Kunstfreunde und des Kunstgewerbevereins auf und enthielt auch Konzert- und Vortragssäle. 1918 richtete sich das Parlament der neuen Republik im Hause ein und verdrängte die Kunst.²³

²² SCHAARSCHMID, Friedrich, Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst insbesondere im 19. Jahrhundert, Düsseldorf 1902, S. 305, zit. bei Robert SCHOLZ, Volk – Nation – Geschichte, zur deutschen historischen Kunst im 19. Jahrhundert, Rosenheim 19, S. 38.

²³ NOVOTNY, Vladimír, Hundert Jahre Kunstverein in Böhmen, Prag 1935.

Die Julirevolution in Paris 1830 führte in Deutschland zu dem Hambacher Fest (bei Neustadt an der Weinstraße in der Pfalz) am 27. Mai 1832, einer großen Versammlung der demokratisch-nationalen Kräfte in Süddeutschland. Die Staatsleitungen waren so erschreckt, daß der Bundestag neue Gesetze zur Unterdrückung der Presse- und Versammlungsfreiheit beschloß.

Dennoch wurden in Deutschland weiterhin Kunstvereine gegründet – es waren wenigstens zehn in den 1830er Jahren. Das darf man vielleicht als eine demokratische Antwort auf die freiheitsfeindliche Politik der Regierungen bewerten.

Das Kunst-Blatt

Ein wichtiger Faktor im deutschen Kunstleben von 1819 bis 1849 war das *Kunst-Blatt*, das Cotta in Stuttgart und Tübingen als Beilage zum *Morgenblatt für die gebildeten Stände* herausgab. Redaktor war Johann Karl Ludwig Schorn (1793–1842), Professor der Kunstgeschichte in München seit 1826; 1833 wurde er als Leiter der Kunstsammlungen nach Weimar berufen. In München war Schorn auch Sekretär der Kunstakademie, wobei er in Konflikt mit dem Direktor der Akademie, Peter Cornelius, geriet.

Im Kunst-Blatt vom 16. Februar 1832 schrieb Schorn über die Kunstvereine, in einem fingierten Briefwechsel zwischen Woldemar und Ludwig, in dem letzterer behauptete, daß

„eine Gesellschaft, welche die Beförderung der Kunst im Aufkauf von Werken lebender Künstler suche, im Ganzen auf nichts Anderes ausgehe, als auf ununterbrochene Beschäftigung und gehörigen Unterhalt der [Künstler], und daß ... der Erfolg nur verderblich für die Arbeit und demütigend für das Ehrgefühl der Künstler, und somit [für] die Kunst selbst nur nachteilig sein könne. Denn es locke die leichte Gelegenheit, sich Geld zu erwerben, den tüchtigen Meister zu übereilter Fertigung seiner Werke, ... wobei der Gunst der Menge ... geschmeichelt werde; der Haufen der Halbtüchtigen und der Pfuscher werde sich ins Unendliche vermehren. ... Der Kunst und ihrem wahren Priester [erwachse] durch dergleichen Versorgungsanstalten ... eine Erniedrigung ... wie sie sich [vergleichsweise] in den Armenhäusern, Kleinkinderschulen, Gefängnis-Vereinen, Lebens-Versicherungen darstellt. ... Der [echte] Künstler werde sich nicht von den Brosamen nähren wollen, die von aller Leute Tische fallen, und der Jünger, der unter solchen Auspizien in seine Laufbahn eintrete, müsse an Geist und Gemüt frühe genug verkümmern. Daher sei der ... vielgepriesenen Sache kein rechter Segen anzusehen ... und sie zeuge von dem krankhaften Wohltätigkeitsdrange unserer Zeit, die auch der Kunst aufhelfen wolle, indem sie den Künstlern Brot schaffe, unbekümmert um den moralischen Schaden für die Kunst“.

Darauf antwortet Woldemar, d. i. Schorn:

„Der Ankauf von Bildern ... ist allerdings Grundsatz und Wirkung dieser Vereine. Aber [das] dient nur ... der höheren Absicht ... die Kunst zu fördern, das Kunststreben zu wecken, den Kunstsinn zu läutern und zu bilden. Für die Kunst soll gesorgt ... ihrem Einfluß auf die Welt, auf Gesinnung und Leben der Menschheit mehr Umfang und

Nachdruck verliehen werden. Wenn dazu der Staat Akademien und Schulen errichtet, wenn er verdienten Meistern Pensionen aussetzt, talentvolle Jünglinge reisen läßt und in öffentlichen Galerien die Geschichte der alten und neuen Kunst dem schaulustigen Auge und dem tieferforschenden Sinne vorhält, so ist für jenen Zweck allerdings schon viel getan. Um aber die Kunst wirklich und wirksam unter die Leute zu bringen, muß auch von Seiten der Gesellschaft unmittelbar, nicht bloß durch ihren Stellvertreter, den Staat, eine Tätigkeit ausgehen.“

„Das Geld [ist] in unseren Tagen mehr als früher gleichmäßig verteilt, aber dafür [gibt es] im Durchschnitt weniger großes Vermögen ... und weniger Lust ... im Gebiete der Kunst Großes zu erwerben und ... zu wirken. Daher ist Aneinanderschließen Vieler jetzt ... Bedürfnis und Gebot der Zeit.“

„Der göttliche Geist der Kunst dringt in die Masse des Volkes, und das Volk nimmt Teil an ihrem Wachstum.“

Man kann unschwer sehen, daß der Disput zwischen Ludwig und Woldemar einen politischen Hintergrund hatte. Ludwig führt Argumente des Konservatismus, ja geradezu der Reaktion an. Er meint, die Kunst sei das Werk von Genies und werde durch die Rücksicht auf den Broterwerb entheiligt. Er äußert sich nicht darüber, wovon die Genies leben sollen; vermutlich denkt er an den Staat und die herrschenden Gruppen als Auftraggeber der Kunst. Er hält die von den Privatleuten getragenen Wohlfahrtsvereine für überflüssig. Die Konservativen waren nicht bereit, einzusehen, daß die vom Elend bedrohten Angehörigen der (zahlreichen!) Unterschicht eine Bedrohung der Gesamtgesellschaft bildeten.

Woldemar dagegen sieht in der Kunst ein Mittel, den Geist – d. h. die Idealität und die Humanität – ins Volk zu bringen. Er übersieht freilich, daß die Kunstvereine eine Sache des besitzenden und gebildeten Bürgertums – und nicht der Massen – waren.

Ganz allgemein dürfte gelten, daß die Mitglieder der Kunstvereine in der Mehrzahl liberal gesonnen waren. Da politische Vereine in den deutschen Staaten verboten waren, mußten die Bürger, die nach Einfluß auf das öffentliche Leben strebten, sich in Gruppen und Vereinen zusammentun, die äußerlich gesehen unpolitisch waren. Ludwig hat die unausgesprochene Tendenz der vielen modernen Vereine verstanden und sie deswegen angegriffen. Woldemar verteidigt, ohne politische Begriffe anzuwenden, die liberalen und demokratischen Tendenzen, die auch im Kunstleben wirksam sind.

1849 trat, infolge der politischen Kämpfe, an die Stelle des Kunst-Blattes – immer noch im gleichen Verlag Cotta – das Deutsche Kunstblatt. Der Name „deutsch“ ist eine Programmklärung. Die liberalen und demokratischen Kräfte hatten 1848 einen gesamt-deutschen Staat erstrebt und eine schwere Niederlage erlebt. Der gesamt-deutsche Gedanke aber wollte weiterleben – auch auf dem Gebiet der Kunst. – Der Verlag Brockhaus in Leipzig brachte seit 1843 die Deutsche Allgemeine Zeitung heraus.

Jacob Burckhardt (1818–97) hat einmal über Kunstvereine geschrieben, und zwar in der Allgemeinen deutschen Realencyklopädie (9. Aufl., Bd. 8, Leipzig, bei Brockhaus, 1845, S. 436):

„*Kunstvereine*, Verbindungen von Kunstfreunden zur Beförderung eines lebendigen Kunstinteresses, zugleich aber auch, um den Künstlern Gelegenheit zur Ausstellung ih-

rer Werke zu verschaffen und durch planmäßigen Ankauf solcher Werke das Talent zu unterstützen, entstanden in der neuesten Zeit. Der erste Kunstverein war der 1823 ... in München gegründete [stimmt nicht!], welcher zugleich das Muster der nachfolgenden wurde ... Der wichtigste aller Kunstvereine ist aber unstreitig der 1829 zu Düsseldorf gestiftete, für die Rheinlande und Westfalen, der mit segensreichem Erfolge den Kreis seiner Tätigkeit auf die Beförderung großartiger monumentaler Arbeiten ausdehnt ... er verwendet ein Viertel der Beiträge zu öffentlichen Kunstzwecken ...

Oft hört man die Klage, daß nicht bloß die monumentale, sondern die historische Kunst überhaupt durch die Kunstvereine in Nachteil geraten sei, indem sie dem Geschmacke des Publikums allzu leicht nachgebend das Genrebild fast ausschließlich bevorzugen ... Die Kunstvereine sind gegenwärtig unleugbar die wesentlichen materiellen Träger der Malerei; sie zuerst haben ihr wieder ein größeres Publikum gewonnen und ... mit dem schwierigen Werke, die Kunst von neuem mit dem Leben zu vermitteln, einen kühnen und erfolgreichen Anfang gemacht.“²⁴

Burckhardt lebte damals in Basel, wo er Dozent der Kunstgeschichte an der Universität und Redaktor der Basler Zeitung (1843–46) war. Für den Broterwerb lieferte er Artikel für das Conversationslexikon der Firma Brockhaus in Leipzig, 70 neue Artikel und 160 Bearbeitungen älterer Artikel.

An obigem Artikel fällt auf, daß Burckhardt keinen der Schweizer Kunstvereine erwähnt, die doch älter als die deutschen Vereine waren. Wenn Burckhardt mit keinem Wort auf die verschwiegene politische Tendenz der deutschen Kunstvereine eingeht, mag das auf eine Anweisung des Verlages zurückgehen. Burckhardt war liberal gesonnen und nahm als Redaktor der Basler Zeitung entsprechend Stellung.²⁵

Die Übersichtsarbeiten über die Kunstvereine des 19. Jahrhunderts befassen sich meist mit der Gründung und der Tätigkeit der Vereine in der ersten Hälfte des Jahrhunderts. In der zweiten Hälfte gab es zwar allerhand Neugründungen, aber die Bedeutung der Vereine für das Kunstleben hatte sich verringert. Einer der Gründe mag sein, daß das deutsche Bürgertum nach 1848 den politischen Mut verloren hatte und auch seinen kulturellen Vereinen weniger öffentlichen Einfluß zutraute als früher. Die Kunst kam aber deswegen nicht zu kurz. Sie hatte neue Stützen gefunden. Die wirtschaftliche Aufwärtsbewegung hatte einer wachsenden Gruppe von Bürgern besseres Einkommen und größeres Vermögen geschenkt, so daß die Einzelnen privat Kunst kaufen konnten, teils hatte sich aus den gleichen wirtschaftlichen Gründen ein Kunstmarkt entwickelt und teils war die öffentliche Kunstpflege aktiver geworden. Es gab mehr und mehr städtische und staatliche Museen, die oft von Museumsvereinen gestützt wurden und die alte und moderne Kunst kauften und ausstellten.

Und: wenn man der Kritik glauben darf, war bei den Kunstvereinen ein gewisser Schlendrian eingerissen, weil sie billig kaufen wollten. Darüber schrieb z.B. Josef Edu-

²⁴ REHM, Walther, Jacob Burckhardts Mitarbeit am Konversationslexikon von Brockhaus, in: Archiv für Kulturgeschichte, 30, 1940, S. 106–141.

²⁵ KAEGLI, Werner, Jacob Burckhardt, eine Biographie, Bd. 2, Basel 1950, S. 377f.

ard Wessely (1826–93; Museumsinspektor in Braunschweig) in der Allgemeinen Encyclopädie der Wissenschaften und Künste, Sekt. 2, Bd. 40, Leipzig 1887:

„Indessen machten sich bei den Kunstvereinen auch bald verschiedene Schattenseiten bemerkbar. Viele der . . . Vereine hatten keine ergiebigen Einnahmen . . . man konnte nicht das Vorzüglichste, weil Teuerste, der Ausstellung erwerben . . . Man kaufte also zur Verlosung die billigsten Kunstwerke. Schließlich kam es oft so weit, daß schnell und billig produzierende Maler förmlich patronisiert und zum Einliefern ihrer Waren aufgefordert wurden. Auch in Bezug auf die [graphischen] Blätter traten Übelstände ein. Man wählte sie oft nicht nach ihrem künstlerischen Wert sondern nach dem Grad ihrer Billigkeit.“

Die Kunstvereine und die großen Künstler

Durchwegs dürfte gelten: die *großen* deutschen Künstler des 19. Jahrhunderts kamen zwar in ihren Werdejahren auf den Ausstellungen mancher Kunstvereine vor, haben aber keine entscheidende Förderung durch die Vereine erlebt. So etwa hat der Basler Kunstverein den jungen Arnold Böcklin (1827–1901) nicht unterstützt. Erst 1866 ehrte ihn der Verein mit einem Bankett und 1897 mit einer Ausstellung. Dabei hatte sich Jacob Burckhardt schon mehrfach für ihn eingesetzt und ihm Aufträge in Deutschland vermittelt. Aber eine breite Produktion mittlerer Qualität wurde von den Kunstvereinen eifrig gestützt, und das kam der Kultur im allgemeinen zugute.

Es gab, wie gesagt, auch regionale Verbände von Kunstvereinen, die gemeinsam Wanderausstellungen anordneten, so den norddeutschen, ostdeutschen und rheinischen Gesamtverein, den westdeutschen, süddeutschen, württembergischen und thüringer Vereinszyklus, den pfälzischen Kunstverein u.a. (ich habe keine Jahreszahlen für diese Zusammenschlüsse).

Ferner wurden Vereine gegründet, welche Kunst für die Öffentlichkeit förderten, so die Verbindung für historische Kunst, der Goethe-Verein u.a. Sie richteten Kassen ein, aus denen Monumentalkunst bezahlt wurde.

Andere Vereine stützten die graphische Kunst. Sie hatten ein Vorbild an der Arundel Society in London (1849–95), die vorzügliche Reproduktionen nach älterer Kunst herausgab. Die Wiener Gesellschaft für vervielfältigende Kunst brachte nicht nur Reproduktionen nach älterer Kunst, sondern auch nach modernen Arbeiten heraus und konnte lebende Künstler auf solche Weise tatkräftig unterstützen.

Die Künstlervereine schlossen sich 1856 zur Deutschen Kunstgenossenschaft zusammen.²⁶

Die deutschen Kunstmuseen, vor allem in den Provinzstädten, besitzen viele Arbeiten einheimischer Künstler des 19. Jahrhunderts, meist keine große Kunst, aber gut gemachte, oft stimmungsvolle Bilder. Sie sind Belege für den Einfluß der Kunstvereine. Oft haben die lokalen Kunstakademien und Kunstvereine zusammengewirkt und ein

²⁶ Josef Eduard WESSELY über Kunstvereine, in: Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste, Sekt. 2, Bd. 40, Leipzig 1887.

spezielles Kunstmilieu geschaffen, in dem eine nach Motiven und Stil bürgerliche Kunst gedieh.

Es gab in Deutschland in den 1830er Jahren einen „förmlichen Kunstboom, der durch die Wirksamkeit der Kunstvereine mit ihrer Propaganda, ihren Ausstellungen und der sprunghaft angestiegenen Zahl der Künstler zusammenhängt“.

„Nach den Freiheitskriegen hatten viele junge Leute in idealistischem Überschwang und in der Hoffnung auf einen kulturellen Fortschritt den Künstlerberuf gewählt, hatten sich auf den aufblühenden Akademien ausbilden lassen und überschwemmten nun den Markt. Das bedeutete die Notwendigkeit, sich dem Geschmack des Publikums anzupassen und auf höhere, schwer verständliche Ziele zu verzichten.“²⁷

Nach der Mitte des 19. Jhs. erlebten die meisten deutschen kulturellen Vereine, auch die Kunstvereine, einen Niedergang. Es wurden zwar neue Vereine, auch Kunstvereine, gegründet, aber sie machten einander Konkurrenz.²⁸

„Im Zug zunehmender Professionalisierung und Spezialisierung (war) der Einzelne immer weniger in der Lage, neben dem Fach- und Leistungswissen noch die allgemeine und zweckfreie, eben die „höhere“ Bildung angemessen zu pflegen.“²⁹

Die Loslösung der Kunst von Thron und Altar und der allmähliche Verzicht dieser Mächte darauf, sich durch die Kunst feiern zu lassen, führte schon vor 1800 dazu, daß die Kunst sich auf die Subjektivität und Inspiration des Einzelnen gründete. Damit war die Schulmäßigkeit des Unterrichts an den Kunstakademien in Frage gestellt.

Das erkannte u. a. Friedrich Wilhelm von Schadow (1788–1862). Er war Schüler der Berliner Kunstakademie gewesen, deren diktatorischer Direktor sein Vater Johann Gottfried Schadow (1764–1850) war. Der Sohn erlebte im Kreis der Nazarener in Rom eine ganz andere Kunstauffassung, die er dann als Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie ab 1826 praktizierte.

Die deutschen Universitätsstädte, Kleinstädte meist, fehlen unter den Kunstvereinsorten der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts: Bonn, Erlangen, Freiburg, Göttingen, Heidelberg, Marburg, Tübingen, Wittenberg, Würzburg. Das ehrt ihre Professorenschaft nicht.

Die Kunstvereine stellten sich als wichtigste Ausgabe, einheimische junge Künstler zu fördern, was später von den neuen städtischen Kunsthallen oder Museen besorgt wurde. Im 20. Jahrhundert veranstalteten die Kunstvereine gerne Ausstellungen bedeutender einzelner Künstler, die oft anderswo beheimatet waren.

²⁷ BÖRSCH-SUPAN, Helmut, Die Entwicklung der bildenden Kunst in den preußischen Ostprovinzen im 19. Jahrhundert, in: Die historische Wirkung der östlichen Regionen des Reiches, S. 221 = Studium zum Deutschtum im Osten, 24, Köln–Weimar–Wien 1992.

²⁸ BAUER, Franz, Bürgerwege und Bürgerwelten, familiengeschichtliche Untersuchungen zum deutschen Bürgertum im 19. Jahrhundert, Göttingen 1991.

²⁹ SOBANIA, Michael, Bürgerliche Geselligkeit als Kultur, in: Bürgerliche Kultur im 19. Jahrhundert, Bildung, Kunst und Lebenswelt, hrsg. von Dieter Hein u. Andreas Schulz, München 1996, S. 189. – Sobania schreibt *nicht* über Kunstvereine.

Mehrere Aktivitäten der Kunstvereine wurden später von der Öffentlichkeit – meist der Stadt – übernommen. Manche Kunstvereine regten die Gründung städtischer Kunsthallen und Museen an (Hamburg, Kiel, Münster in Westfalen, Wuppertal). – Entsprechend wurden aus Lesegesellschaften Stadtbüchereien.

Ziehen wir eine Liste der von deutschen Fürsten gestifteten Kunstakademien heran – Wien (gegründet 1692), Berlin (1696, umorganisiert 1784), Dresden (1697, umorganisiert 1764), Stuttgart (1761), Düsseldorf (1769), Kassel (1776), München (1809); ferner Frankfurt und Mannheim; Königsberg bekam eine Kunstakademie erst 1845 – sehen wir, daß an fast allen diesen Orten später auch Kunstvereine entstanden. Das heißt doch wohl, daß die Bürger kein volles Genüge an der Produktion der staatlichen Akademien fanden.

Die Aufgabe der Akademien war ursprünglich, Künstler heranzubilden, die der Repräsentation der Macht dienen konnten. Darum hielten sich die Akademien in Stil und Motivwahl an klassische Vorbilder. Die bürgerlichen Kunstvereine des 19. Jahrhunderts waren dagegen geneigt, den Realismus zu pflegen.

Es ist, soweit ich sehe, noch nicht untersucht worden, wieweit die Kunstvorstellungen der Akademien und der Kunstvereine hier oder dort in Konflikt gerieten. Indessen waren es doch die gleichen Künstler, die an den Akademien ausgebildet und von den Kunstvereinen gestützt wurden. Die Vereinsleiter wußten, daß die Kunst nicht ohne staatliche Förderung leben konnte. Die Vereine hatten nicht die Mittel, eigene Kunstschulen zu unterhalten. Die von den Vereinen geförderten Künstler wurden später oft Professoren an den Kunstakademien. Deren Kunstvorstellungen hatten sich freilich der bürgerlichen Kultur angepaßt.

Die deutschen Kunstvereine verloren nach 1848 an Einfluß und Bedeutung. Sie und die Kunst, die sie förderten, hatten, ohne daß man das in seinem Programm aussprach, demokratische und liberale Werte vorangetragen. Zu ihnen gehörte auch die Hoffnung auf ein durch eine Volksbewegung geeintes Deutschland. Sie wurde 1848 zutiefst enttäuscht. Wenn später die deutsche Einheit verwirklicht wurde, geschah das durch die deutschen Fürstenstaaten. Diese Staaten waren also nicht länger ein Hindernis, sondern waren die Voraussetzung zur deutschen Einheit geworden. Dadurch bekam die Geschichte und mit ihr die Historienmalerei große Bedeutung.

Im Kunstblatt vom 17. Sept. 1853 richteten sich der Herausgeber Friedrich Eggers und der Schulrat Looff in Gotha an die Vorstände der Kunstvereine:

„Die Schwierigkeiten, für die Kunstausstellungen größere Meisterwerke der Kunst, namentlich größere Geschichtsbilder zu gewinnen, hat sich in den letzten Jahren in hohem Grade gesteigert.“ Man müsse Bedingungen schaffen, unter denen „die bedeutendsten Kunstwerke unseres Vaterlandes und der benachbarten Länder, namentlich Belgiens, für die deutschen Kunstausstellungen gewonnen werden können.“

Die Historienmalerei hatte ursprünglich nicht zu den von den Kunstvereinen geförderten Themen gehört. Historiengemälde waren schon wegen ihrer Größe für private Sammler wenig geeignet. Zudem erforderten sie umständliche Vorarbeiten, wodurch der Preis solcher Gemälde stieg. Erst nach 1848 wuchs das Interesse an der Geschichte, die

ja in Deutschland sich weniger um die souveränen Fürstenstaaten der Neuzeit drehen durfte, sondern meist vom Mittelalter handeln sollte. Mit der Geschichte der Befreiungskriege gegen Napoleon mußte man aus politischen Gründen (die enttäuschte Hoffnung auf ein geeintes Deutschland!) vorsichtig umgehen.

Zur Historienmalerei im späteren 19. Jahrhundert

Für die Historienmalerei war schon, wie beschrieben, der Humboldtsche Verein von 1826/27 eingetreten. 1854 trat die Verbindung für historische Kunst in München ins Leben. Sie bestellte Gemälde mit Themen aus der deutschen Geschichte und schickte sie auf jahrelange Wanderausstellungen. Sie hielt zwar auf bürgerliche Gleichheit im Vereinsleben, war aber loyal gegen die deutschen Fürstenstaaten. So waren auch hohe Beamte Mitglieder des Vereins. Die Jahresversammlungen fanden an jeweils anderen Orten statt.

Ein paar Aufträge, die von der Verbindung ausgingen, seien genannt. Adolf Menzel (1815–1907) malte 1855–57 die „Begegnung Friedrichs II. mit Joseph II.“ (Nationalgalerie, Berlin). Man hoffte auf eine großdeutsche Lösung der Frage nach einem geeinten Deutschland. Moritz von Schwind (1804–71) schuf den „Letzten Ritt Kaiser Rudolfs von Habsburg nach Speyer“ 1855 (Kunsthalle Kiel). 1863 bestellte man „Die Leiche Kaiser Ottos III. wird unter Kampf über die Alpen geführt“ (vollendet 1866), von Albert Baur (1835–1906) (Verbleib unbekannt).

1861 malte Karl Ludwig Rosenfelder (1813–81) für die Verbindung „Betende am Sarg Kaiser Heinrichs IV. im Dom zu Speyer“ (Verbleib unbekannt). 1860 erwarb die Verbindung „Die besiegten Mailänder vor Kaiser Heinrich IV.“ von dem Wiener Maler Eduard Swoboda (1814–1902) (das Bild kam 1868 nach Prag). 1873 entstand Gustav Spangenberg (1828–91) „Luthers Einzug in Worms 1521“ (Verbleib unbekannt).

Der schwedische Historienmaler Karl Gustav Hellquist (1851–90) wirkte 1887–88 als Lehrer an der Berliner Kunstakademie. Er schuf für die Verbindung 1889 „Hus auf dem Gang zum Scheiterhaufen in Konstanz 1415“ (Verbleib unbekannt) – dieses Thema war deutlich antikatholisch und antirömisch.³⁰

Der Zweck der Verbindung für historische Kunst war also: Propaganda für die Reichsidee, nicht: Förderung hochwertiger Kunst. Solche findet sich auch kaum unter den von der Verbindung geförderten Werken.

³⁰ SCHMIDT, Hans-Werner, Die Förderung des vaterländischen Geschichtsbildes durch die Verbindung für historische Kunst 1854–1933 = Studien z. Kunst und Kulturgesch., 1, Marburg 1985; ursprünglich Diss. Marburg 1982.

Nordische Kunstvereine

Dänemark

Der älteste Kunstverein im Norden stammt aus dem Jahr 1825 in Kopenhagen, nach deutschem Muster. Treibende Kraft war der Oberkriegskommissar Fick, der die Gründung schon 1818 plante. Der Verein stellte sich unter den Schutz des Prinzen Christian.

Unter den Vereinsgründern finden sich mehrere Künstler wie die Maler Johan Ludvig Lund (1777–1867), Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783–1853), Jens Peter Møller (1783–1854) und der Architekt Gustav Friedrich Hetsch (1788–1864), ferner die Kunsthistoriker Just Mathias Thiele (1795–1874) und Niels Lauritz Høyen (1798–1870). Später gründete Høyen eine konkurrierende Selskab for nordisk kunst (1847–1871).

Der Verein hatte 1829 bloß 71 Mitglieder, aber 1830 waren es schon 250, 1832 592, und 1835 waren es etwa eintausend.

Der Vorstand des Vereins sollte aus drei Künstlern und drei Kunstfreunden bestehen. Kontakt mit dem Publikum nahm der Verein erst 1827 auf und hielt seine erste öffentliche Ausstellung 1828, wo man zum Gedächtnis des dänischen Malers Jens Juel (1745–1802; bedeutender Porträtist) 117 seiner Arbeiten ausstellte. Später hat der Verein eine ganze Reihe von Monographien über dänische Künstler herausgegeben.

1836–38 gab der Verein Dansk Kunstblad heraus.

Der Kopenhagener Verein verpflichtete sich zu denselben Tätigkeiten wie die deutschen Kunstvereine. Darüber hinaus aber erwarb er Kunstwerke für eine vereinseigene Schausammlung, die ständig zugänglich war. Das war also lang bevor die königlichen Kunstsammlungen 1849 in dem neuen Statens Museum for Kunst eröffnet wurden.³¹

Später im 19. Jahrhundert wurden Kunstvereine auch in mehreren Provinzstädten gegründet.

Unter den Gemälden, die der Verein 1830 kaufte und verlor, findet man Arbeiten von Jens Peter Møller (1783–1854), so Das Wetterhorn bei Grindelwald; von Constantin Hansen (1804–80), Blick auf die Kirche zu Ringsted; von Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783–1853), drei Bilder von Schiffen, eine Art von Schiffsporträts; eines davon kaufte Johan Christian Dahl (1788–1857) in Dresden; von Christen Schiellerup Kjøbke (1810–48), Blick auf den Dom zu Århus; von Constantin Hansen (1804–80), Der Dom zu Roskilde.

Das sind die besten Künstler jener Zeit. Man darf fragen, ob sie ohne Stütze des Vereins ihr Werk hätten tun können. Eckersberg und Kjøbke zählen zu den großen europäischen Malern.

1834 schrieb der Verein mehrere Wettbewerbe aus in Historien-, Landschafts-, Tier- und Architekturmalerei – es sollten nur dänische Motive vorkommen. Die preisgekrönten Stücke wurden mit 300 Reichstalern belohnt und unter den Vereinsmitgliedern verlost. Die Maler waren verpflichtet, jedesmal eine Zeichnung nach ihrem Gemälde zu lie-

³¹ Kunstforeningen i København, dens historie og virksomhed fra dens instiftelse til 1863, Kjøbenhavn 1864.

fern. Unter den Architekturmalern bekam nur Constantin Hansen den Preis für sein „Schloß Kronborg“.

Der Verein bestellte auch Arbeiten bei dänischen Künstlern im Ausland, so bei Dahl, Blunck, Sonne, J. L. Jensen, Petzold. Man bezahlte 200 Rtlr für das Stück. Der Verein forderte Freund, Marstrand, Rørbye, Købke, Const. Hansen und andere auf, Arbeiten einzuliefern.

Der Verein trat als Mitglied den Kunstvereinen in Stockholm, Hamburg, München und Dresden bei, trat aber später wieder aus und schloß sich statt dessen den Vereinen in Berlin, Nürnberg, Christiania (Oslo) und Bergen an. Er erwarb auch die Mitgliedschaft von Kunstvereinen der dänischen Provinz (leider wird nicht mitgeteilt, welche das waren).

1855 diskutierte man, ob die Auslosung nicht anstößig für die Künstler sei. Man hatte bemerkt, daß die guten Künstler ihre besten Arbeiten privat verkauften und dem Verein nur die weniger guten Stücke anboten.

Es ist offenbar, daß der Verein die einheimische Kunst wenigstens bis 1870 sehr gefördert hat. Die großen Künstler wie Eckersberg und Købke hätten sich ohne den Verein nicht durchsetzen können.

Norwegen

Christiania (= Oslo) bekam seinen Kunstverein 1836, Bergen den seinigen 1838, Trondheim 1845. Erst 1855 folgten die Kunstvereine in Christianssand (erneuert 1881), 1856 in Stavanger und 1867 in Drammen.³²

Andere norwegische Städte mit Kunstvereinen waren Aalesund, Arendal, Fredrikstad, Halden, Hamar, Haugesund, Kristiansund, Moss, Tromsø.

Kein anderes Land hatte so viele Kunstvereine aufzuweisen wie Norwegen. Die meisten dieser Städte waren klein. Man beachte dagegen, daß es so wenige Kunstvereine im östlichen Teil Preußens und in Österreich gab. Den Kunsteifer der Bürger norwegischer Städte kann man auf zwei Ursachen zurückführen. Die erste ist das starke Nationalbewußtsein der Norweger, die sich als junge Nation fühlten, die kulturell auf die Höhe der großen alten Kulturnationen aufsteigen wollte. Die zweite ist in der starken wirtschaftlichen Entwicklung Norwegens im 19. Jahrhundert zu suchen, getragen vor allem vom Fischfang und von der über die ganze Welt hin tätigen Handelsflotte.

Bei einem Überblick muß man feststellen, daß es in den zentralen Kunststädten verschiedener Länder im späteren 19. Jahrhundert mehrfach zu Konflikten zwischen jungen Künstlern und Kunstvereinen – wie zwischen Künstlern und Kunstakademien – kam. So auch 1881 in Christiania/Oslo, wo Fritz Thaulow (1847–1905) und Erik Werenskiöld (1855–1938) zusammen mit Kameraden eigene Ausstellungen hielten und 1887 das „Repräsentative Komitee der Künstler“ bildeten. Ebenso 1885 die „Opponenten“ in Stockholm.

³² WILLOCH, Sigurd, Kunstforeningen i Oslo 1836–1936, Oslo 1936.

Norwegen war in den Jahrhunderten der Vereinigung mit Dänemark (bis 1814) ein armes Land ohne eigene kulturelle Institutionen. Der Glanz des norwegischen Mittelalters war längst geschwunden. Das änderte sich nicht auf einen Schlag 1814, als das Land seine staatliche Selbständigkeit gewann, zwar in einer Union mit Schweden, aber doch mit eigener moderner Verfassung, eigenem Parlament und eigener Regierung. Nun ging man bewußt daran, eine nationale Kultur aufzubauen. Die norwegische Fischerflotte und noch mehr die Handelsflotte trugen allmählich zu steigendem Wohlstand bei. Die geistig wachen Mitglieder der Nation sahen es als ihre Pflicht, das Volk zu bilden und eine Nation zu schaffen.

Der Dichter Johan Sebastian Welhaven (1807–73) war wie sein Antagonist Henrik Wergeland (1808–45) Romantiker und Nationalist (der Volksgedanke Herders trug seine reichsten Früchte in Norwegen). Welhaven eiferte für Dichtung und Musik, aber wünschte auch ein „echtes Kunstinstitut“. Von Dresden aus empfahl der Maler Johan Christian Claussøn Dahl (1788–1857) die Gründung eines Kunstvereins in Christiania, nach dem Muster des Dresdner Kunstvereins. Das geschah 1836. Am Ort selber war es der Buchhändler und Verleger Johan Dahl (1807–77), der zur Gründung aufrief. Den Vorstand des neuen Vereins bildeten der Maler Johannes Flintoe (1786–1870), der Architekt Christian Henrik Grosch (1801–65), der Oberst Friedrich Gustav Maximilian Kaltenborn (1782–1859) und der Schloßintendant (Architekt) Hans Linstow (1787–1851) sowie der Jurist Anton Martin Schweigaard (1808–70); Kassenverwalter war der Bankier Thomas Johannessen Heftye (1798–1856).

1838 hatte der neue Verein 182 Mitglieder in Christiania und 35 auswärtige Mitglieder. 1843 wurde Welhaven Vorsitzender des Vereins. Er forderte, daß der Verein eine Pflanzschule für junge Kunstbegabungen und eine Zuflucht während ihrer Entwicklung sein sollte. Tatsächlich waren in den 1840er Jahren alle jungen norwegischen Künstler von der Förderung durch den Verein abhängig, unter ihnen auch der Maler des norwegischen Volkslebens Adolph Tidemand (1814–76) und der Landschaftler Hans Fredrik Gude (1825–1903). Zunächst war Dresden, wo Dahl wirkte, der bevorzugte Ausbildungsplatz für die jungen Maler. Ab etwa 1850 aber bestimmte Düsseldorf die Richtung der norwegischen Malerei; damit wuchs auch der Abstand gegenüber Kopenhagen.

Der Kunstverein kaufte auch Arbeiten deutscher Künstler aus Düsseldorf und München durch Vermittlung junger Norweger, die dort studierten.

Die erfolgreichsten Jahre des Kunstvereins lagen zwischen 1850 und 1880. Sein Programm war noch ausgeprägter national als das deutscher Kunstvereine, denn die Norweger fühlten sich als eine junge Nation, die ihr eigenes Haus bauen wollte.

Der neue Staat von 1814 mußte zunächst rechtlich und administrativ organisiert werden. Die kulturelle Arbeit mußte zunächst von einzelnen Bürgern und privaten Vereinen geleistet werden. Die Verfassung von Eidsvold am 17. Mai 1814 gab ihnen ja die Freiheit dazu.

Soweit es künstlerische Begabungen gab, mußten sie sich im Ausland ausbilden, in erster Reihe an der Kopenhagener Kunstakademie. 1818 kam eine Zeichenschule in Christiania zustande. Kurz vor Ende der dänischen Zeit hatte die Hauptstadt eine Universität bekommen (1811), aber keine Kunstakademie.

Im Jahr 1834 klagte der Dichter Johan Sebastian Welhaven (1807–73) über den Mangel an kulturellen Institutionen, Theater-, Musik- und Kunstorganisationen. Der Buchhändler und Zeitungsherausgeber Johan Dahl (1807–77) (also nicht der Maler Johan Claussøn Dahl!) schickte mehrmals Einladungen zur Gründung eines Kunstvereins aus, und 1836 kamen an die vierzig Interessenten zusammen, um den Verein zu gründen. Ende 1837 hatte man 179 Mitglieder, 1838 waren es 259. Durch die Maler Johan Claussøn Dahl und Thomas Fearnley hatte man einige Kenntnisse der Kunstvereine in Dresden (gegründet 1828) und Düsseldorf (gegr. 1829), durch den Buchhändler Dahl des Kunstvereins in Kopenhagen (gegr. 1825).

Zunächst war es schwierig, genügend viele und gute Gemälde für die erste Ausstellung zu finden. Immerhin konnte man Bilder von Thomas Fearnley (1802–42), Peder Balke (1804–87), Joachim Frich (1810–58), Johan Claussøn Dahl (1788–1857), Johannes Flintoe (1787–1870) zeigen. Auch nahmen weniger bekannte dänische Maler teil. Es handelte sich meist um Landschaften. Deutlich ist, daß die Künstler nicht ohne den Verein und dieser nicht ohne die Künstler leben konnten.

Der Verein sammelte einen Fond, aus dem man ein Altargemälde für die Erlöserkirche bezahlte. Das Gemälde „Christus in Gethsemane“ von dem in Frankfurt tätigen, zu den Nazarenern in Rom gehörigen und aus Wien stammenden Maler Edward Jakob von Steinle (1810–86) kam 1851 an seinen Platz. Der Maler erhielt ein Honorar von 1159 Speziestalern.

Zu Anfang jedes Jahres schrieb der Kunstverein eine Liste über Künstler, bei denen er Arbeiten bestellen wollte. Auf der Liste für 1852 erscheinen: Joachim Frich (1810–58), Adolph Tidemand (1814–76), Johan Fredrik Eckersberg (1822–70), August Capellen (1827–52). Diese Künstler waren alle „Düsseldorfer“, nur Frants Diderik Bøe (1820–91) und Johan Jacob Bennetter (1822–1904) waren in Paris ausgebildet. In den 1850er und 1860er Jahren kaufte der Verein auch Werke aus den anderen nordischen Ländern, gelegentlich der skandinavischen Ausstellungen dieser Jahre. Der Gedanke einer Gemeinschaft der nordischen Völker war damals, als Preußen Dänemark angriff, stark geworden. So erwarb der Verein Arbeiten von den Dänen Wilhelm Marstrand (1810–73) und Carl Bloch (1824–90).

Der Kunstverein in Christiania bemühte sich um Zusammenarbeit mit den jüngeren Kunstvereinen in den anderen norwegischen Städten, so mit Kristiansand (gegr. 1855, hörte 1870 auf und wurde 1881 neu gegründet). Man tauschte Lose mit den Kunstvereinen in Stockholm seit dem Jahr 1844, mit Kopenhagen seit 1857, mit Düsseldorf schon seit 1847.

Kunstvereine gab es in folgenden norwegischen Städten (ich habe meist keine Angaben über Gründungsjahre gefunden): Ålesund, Bergen, Drammen, Fredrikstad, Haugeund, Kristiansund, Skien, Stavanger, Trondheim.

Der kriegserische Konflikt zwischen Dänemark und Preußen rief eine starke skandinavische Bewegung ins Leben, die sich auch in gemeinsamen Kunstaussstellungen äußerte: 1849 in Kopenhagen, 1850 in Stockholm, 1857 in Christiania, 1859 in Kopenhagen, 1861 in Christiania, 1866 in Stockholm (im Neubau des Nationalmuseums).

Der Kunstverein in Christiania begann 1849, eine eigene Sammlung von Werken ein-

heimischer Künstler anzulegen, die sog. „Feste Galerie“, die er 1878 der norwegischen Nationalgalerie überließ, welche 1879 ihren Neubau bezog.

1881 tätigte der Verein einen größeren Kauf von Kunstwerken als je vorher; er erwarb fünfzig Gemälde und Aquarelle (davon 45 norwegische) für 22.000 Kronen. Es muß auffallen, daß nur ein geringer Teil dieser Erwerbungen von jungen Künstlern stammte. So fehlten völlig Gerhard Munthe (1849–1929), Christian Krohg (1852–1925), Eilif Peterssen (1852–1928), Erik Werenskiöld (1855–1938), Hans Heyerdahl (1857–1913). Werenskiöld griff den Kunstverein 1881 hart an. „Der Verein droht zur Pensionskasse für alternde Künstler zu werden . . . Unter den angekauften Arbeiten sind Produkte, die den Namen ‚Kunst‘ nicht verdienen.“ Werenskiöld forderte eine Satzungsänderung, indem die Verwaltung und die künstlerische Tätigkeit getrennt werden sollten. Eine Jury von drei Malern und drei Bildhauern sollte der Vereinsleitung die Arbeiten vorschlagen, unter denen letztere ihre Erwerbungen wählen sollte. Als der Verein nicht auf diese Veränderung einging, erklärten ihm die Künstler den Boykott. Sie hielten 1882 ihre eigene Ausstellung beim Studentenverein und hatten großen Zulauf. 1884 beschloß das Parlament, eine jährliche Kunstausstellung mit staatlichen Mitteln zu stützen. Schließlich kam es zu einem Kompromiß zwischen dem Verein und den Künstlern, indem man ein Ausstellungskomitee einsetzte.

Unter solchen Umständen ist es leicht zu verstehen, daß Edvard Munch (1863–1944) im Jahr 1886 in Konflikt mit dem Kunstverein geriet. Der Verein überlebte, aber seine Mitgliederzahl ging zurück und er verlor seinen Einfluß auf das Kunstgeschehen.

Bergens kunstforening

Zur Gründung des Kunstvereins in Bergen gab Dahl von Dresden aus den Anstoß. Zusammen mit zweien seiner norwegischen Schüler in Dresden, Joachim Frich (1810–58) und Knut Andreassen Baade (1808–79), verfaßte er im Februar 1837 das Einladungsschreiben nach Bergen.³³

Zu den Gründern in Bergen gehörte der Oberlehrer Lyder Sagen (1777–1850), der in jungen Jahren in Kopenhagen gelebt hatte und von dem lebhaften Kulturleben der Hauptstadt beeindruckt war. Er trieb die Gründung einer Zeichenschule in Bergen voran (Det nyttige selskabs tegneskole). Außer Sagen wirkten der Richter und Stiftsamtmann Wilhelm Friman Coren Christie (1778–1849) und der Maler Hans Leganger Reusch (1800–54) für die Sache, und der Verein trat 1838 ins Leben.

Das Bergener Kunstleben lag im frühen 19. Jahrhundert in den Händen von Laien. Sie spielten Theater und gaben Konzerte. Die dramatische Gesellschaft konnte sich sogar ein eigenes Haus leisten. Es fehlten aber die bildenden Künstler in der Stadt. Die Handwerksmeister zeigten kein Interesse, ihren Lehrlingen künstlerische Impulse mitzuteilen. Johan Claussøn Dahl (1788–1857) ging sieben Jahre bei einem Malermeister in die Lehre, die er als verlorene Zeit beklagte, ehe er 1811 die Kopenhagener Kunstakademie besuchen durfte und 1818 in Dresden heimisch wurde. Lyder Sagen half dem jungen

³³ KLOSTER, Robert, Bergens kunstforening 1838–1938, Bergen 1938.

Dahl, aus dem Handwerk loszukommen. Seit 1825 gab es immerhin ein Museum in Bergen, das erste dieser Art im Lande. Bei einem seiner Besuche in der Heimat ordnete Dahl die Gemälde dieses Museums.

Der Vorstand des Vereins bestand aus einem Vorsitzenden und sechs Mitgliedern, von denen drei Künstler sein sollten. Der Verein förderte auch die Bergener Zeichenschule. Unter den frühen Ankäufen des Vereins finden sich Landschaften von Knut Baade (1839) und Thomas Fearnley (1841). Dahl schenkte dem Verein seine „Birke im Sturm“ (1849), in der die Norweger später das Symbol der Überlebenskraft ihrer Nation sahen; das Gemälde wurde 1853 verlost (jetzt in Bergens Billedgalleri).

Auch der Bergener Verein machte die Wendung der jungen Künstler von Dresden nach Düsseldorf mit.

Auf der ersten Ausstellung des Vereins 1839 in der Lateinschule waren vor allem Landschaften zu sehen. Meist stellte der Verein nur solche Bilder aus, die er selber bestellt hatte. Eine Schwierigkeit war, daß keine Künstler längere Zeit in Bergen leben und arbeiten wollten. Die meisten norwegischen Künstler jener Zeit wirkten in freiwilligem Exil in Dresden und danach in Düsseldorf. Dahl vermittelte dem Verein Einkäufe bei solchen Künstlern. Der Kunstverein in Christiania stellte dieselben Künstler aus. 1854 wandte sich der Bergener Verein von der Dresdener Kunstrichtung ab und huldigte der neuen Malerei in Düsseldorf.

Der Verein ordnete große Ausstellungen 1855, 1859 und 1865. Er arbeitete für die Errichtung einer Kunstgalerie in Bergen. Die Stadt, wie Norwegen überhaupt, profitierte von dem wachsenden internationalen Handel, der viele norwegische Handelsschiffe in Bewegung setzte. Man sammelte Gemälde für diese künftige Galerie; die eigenen Lokale waren längst zu eng geworden. 1875 konnte die Sammlung in ein der Stadt gehöriges Haus einziehen.

Während es in Christiania in den 1880er Jahren zu einem harten Kampf zwischen dem Kunstverein und den Künstlern kam, verlief die gleiche Zeit in Bergen ruhig. Aber der Verein ging langsam und unaufhaltsam zurück, und seine wirtschaftliche Stellung war dauernd schwach. Dennoch gelang es ihm, bis weit ins 20. Jahrhundert hinein, geglückte Ausstellungen zu halten.

Die Tätigkeit des Bergener Kunstvereins ist typisch für die vielen Kunstvereine in den norwegischen Provinzstädten. Es ging ihnen nicht um die Förderung einer lokalen Malerschule, wie etwa den Kunstvereinen in Hamburg oder Frankfurt, sondern um die Teilhabe am nationalen Kunstgeschehen.

Nebenbei sei bemerkt, daß Dahl auch die treibende Kraft bei der Gründung des Vereins zur Erhaltung der norwegischen Altermumsdenkmäler im Jahr 1844 war (Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring). Dabei konnte er nicht auf ein Dresdener Vorbild zurückgreifen, sondern stützte sich auf einen Berliner Verein. Zu den Mitgliedern des neuen Vereins zählten mehrere Künstler und Wissenschaftler.

Schweden

Der Kunstverein in Stockholm

Die Jahrzehnte um 1800 waren keine gute Zeit für die schwedische Malerei. Die Blüte der Dichtung in jenen Jahrzehnten teilte sich der Malerei nicht mit. Es gab auf dem Gebiet der Kunst keine Entsprechung zu dem 1811 gegründeten Götiska förbundet. Der neue König seit 1809, Karl XIV. Johann, der französische Marschall Bernadotte, hatte andere Sorgen, als sich um die Kunst zu kümmern. – Die 1733 gegründete Kunstakademie führte ein schläfriges Dasein.

Wollten junge Künstler eine gute Ausbildung haben, mußten sie sich ins Ausland begeben. Aber wer hatte die Mittel dazu? Es gab keine Stipendien für sie.

Der Hofarchitekt Carl Axel Nyström (1793–1866) wollte um 1830 eine Kampfgruppe gegen die Akademie gründen, aber der Kammerherr Graf Axel Bielke (1800–77) regte die Schaffung eines friedlichen Kunstvereins an (1832), der die Akademie stützen sollte.³⁴ Der neue Verein sollte für die Errichtung eines Nationalmuseums wirken (nach dem Vorbild des Kopenhagener Kunstvereins); das Museum konnte 1866 geöffnet werden.

Unter den Gründern des neuen Kunstvereins waren sechs Akademieprofessoren, acht Kunstsammler, acht am Zeichenunterricht interessierte Offiziere. Der Verein wählte auch drei Künstler zu Mitgliedern. Kronprinz Oskar erklärte sich bereit, als Schutzherr des neuen Vereins zu wirken. 1833 hatte der Verein schon 442 Mitglieder. Auch die großen Schriftsteller und Dichter der Nation traten ihm bei. Aus bürgerlichen Kreisen kamen 25 Großkaufleute, acht Industriherren und 34 Künstler. Auch 23 Adelsdamen wurden Mitglieder, und am Ende der 1830er Jahre trat auch eine Reihe von Handwerksmeistern dem Verein bei. Man sieht: das war kein ausgesprochen bürgerlicher Verein; tongebend waren die Spitzen der Gesellschaft.

Allgemein gilt für Schweden, was die Nationalencyklopädie schreibt: „Ein Vereinsleben war bei den breiten Schichten des schwedischen Volkes ziemlich unbekannt. Innerhalb der bürgerlichen Gesellschaftsklassen waren die Jahrzehnte um die Mitte des 19. Jahrhunderts durch intensive Neugründungen von Vereinen geprägt, von Bildungszirkeln, Jagdgesellschaften, Scharfschützenvereinen, Sängerkreisen, Wohltätigkeitsgesellschaften, religiösen Vereinen; Sportklubs und Missionsvereine kamen später hinzu.“

Aber gerade Kunstvereine hat es nur wenige in Schweden gegeben. Erst spät folgten dem Stockholmer Vorbild Växjö 1853, Göteborg 1854 und Malmö 1856.

Unter den Gründern des Stockholmer Kunstvereins befanden sich elf Lehrer der Kunstakademie. Wie manche deutsche Vereine war auch der Stockholmer sowohl ein Künstler- wie auch ein Kunstliebhaber-Verein. Von den Künstlern seien folgende genannt: Niklas Byström (Bildhauer; 1738–1848), Carl Johann Fahlcrantz (Maler; 1774–1861), Gustaf Göthe (Bildhauer; 1779–1838), Emanuel Limnell (Dekorationsmaler;

³⁴ NORDENSVAN, Georg, Sveriges allmänna konstförening 1832–1932, en historik och jubileumsskrift = Sveriges allmänna konstförenings publikation, 41, Stockholm 1932.

1766–1861), Axel Nyström (Architekt; 1793–1868), Johan Gustaf Sandberg (Maler; 1782–1854), Johan Way (Miniaturmaler, Glasmaler; 1792–1873), Fredrik Westin (Maler; 1782–1862).

Der Verein lud Interessenten ein, sich anzumelden, behielt sich aber ihre Anerkennung als Mitglieder vor.

Der Vorstand sollte aus fünf Personen bestehen, von denen zwei Künstler sein mußten.

Der jährliche Beitrag wurde auf 10 Reichstaler festgelegt.

Johan Gustaf Sandberg schuf 1833–35 eine Reihe von Fresken mit Szenen aus der Geschichte Gustav Vasas, des Gründers des neuzeitlichen Staates Schweden, im Dom zu Uppsala. Er malte einzelne Motive auch als Ölbilder. Eines davon, Gustav Vasa bei Rankhyttan, erwarb der Verein für 300 Reichstaler und verlor es, wie er es auch als Lithographie vervielfältigen ließ und als Jahresgabe den Mitgliedern zustellte (1835).

Die nationale Geschichte war im Ruf. Erik Gustaf Geijer (1783–1847), seit 1817 Professor der Geschichte an der Universität Uppsala, schrieb *Svea Rikes Hävder* 1825 und *Svenska Folkets Historia* 1832–36. – Dementsprechend gab es eine – künstlerisch freilich schwache – Historienmalerei.

Der Stockholmer Verein hat schon in seinen ersten Jahren (1832ff.) junge Künstler unterstützt, ihnen Arbeiten abgekauft und ihnen dadurch wenigstens einen Beitrag zu Auslandsstudien gegeben. Unter ihnen waren: Carl Stefan Bennet (1800–78), Robert Wilhelm Ekman (1808–73; aus Finnland, aber Akademieschüler in Stockholm), Carl Wahlbom (1810–58), Gustaf Wilhelm Palm (1810–90), Per Wickenberg (1812–46), Josef Magnus Stäck (1812–68), Egon Lundgren (1815–75), Nils Blommér (1816–53), Kilian Zoll (1818–60).³⁵

Es war nicht leicht, die jungen Begabungen herauszufinden, denn der Unterricht der Akademie war schlecht. Aber der Einsatz lohnte sich. Die jungen Maler suchten ihre Ausbildung in Düsseldorf, später in Paris. Einige von ihnen blieben im Ausland, andere kehrten nach Schweden zurück und wurden Lehrer an der Akademie, so daß sich diese erneuern konnte. Es sind alles keine Namen für die „große“ Kunstgeschichte, aber sie lieferten saubere Arbeit und wirkten bei der Schaffung des schwedischen Kulturmilieus mit.

Auf seiner ersten Ausstellung 1833 zeigte der Verein alte Kunst. 1835 stellte er alte Kupferstiche aus. Die Ausstellung 1841 war eine große Übersicht der Malerei in Schweden seit der Zeit Gustav Vasas (16. Jh.) bis 1841 (394 Nummern). In den späten 1840er Jahren arbeitete der Verein nahe mit der Akademie zusammen, die seit 1850 einen Aufschwung erlebte. Sie stellte 1850 Proben der neuesten nordischen Kunst aus, darunter Gemälde des Norweger Volkslebenmalers Adolph Tidemand (1814–76) und des Norweger Landschafters Hans Gude (1825–1903; später Lehrer an deutschen Kunstakademien). Diese beiden arbeiteten in Düsseldorf. Sie machten solchen Eindruck, daß sich mehrere junge Schweden zur Lehre dorthin begaben. Unter ihnen waren der Genre-maler Bengt Nordenberg (1822–1902), der Landschaftler Marcus Larsson (1825–64), der

³⁵ LINDWALL, Bo, im Katalog der Liljevalchs konsthall, Stockholm då och nu, svenskt konstliv under 150 år, vid Konstföreningens 150-årsjubileum, Stockholm 1982, S. 17.

Schilderer des Volkslebens August Jernberg (1826–96). In der Historienmalerei trat ein spezielles Motiv hervor, nämlich Szenen aus den heimischen Sagen und Volksmärchen (August Malmström, 1829–1901; z.B. „König Heimer und Aslög“, 1856).

1856 unterstützte der Kunstverein den Bau der Atelier-Gesellschaft am Kungsträdgården in Stockholm, wo Künstler Ateliers mieten und der Verein Ausstellungen halten konnte. Das 1866 eröffnete Nationalmuseum gab dem Kunstleben einen großen Auftrieb.

Zu dem großen Bestand schwedischer Kunst des 19. Jahrhunderts im Nationalmuseum gehören viele Werke, die einmal durch schwedische Kunstvereine angekauft und ausgelost worden waren. Daraus läßt sich entnehmen, daß in Schweden Kunst und Publikum sich nicht voneinander entfernt hatten. In den zehn Jahren von 1832 bis 1842 hat der Stockholmer Kunstverein etwas über 700 Gemälde zum Preis von insgesamt 45.000 Reichstalern angekauft, d.h. etwa 60 Taler für ein Werk bezahlt. Dennoch fühlten sich mehrere junge Künstler nicht genügend gefördert. Sie gründeten das Konstnärsgille 1846, auf Initiative von Johan Christoffer Boklund (1817–80; ausgebildet in München und bei Couture in Paris, seit 1856 Professor an der Kunstakademie). Dieser Verein lebte nur bis 1856; danach rief Boklund den Konstnärsklubben ins Leben.

Carl Wahlbom (1810–58) und Per Wickenberg (1812–46), die in Paris studierten, fanden dort deutliche Anerkennung, als sie 1838 an Ausstellungen teilnahmen. Allmählich verstanden die tonangebenden Männer im Kunstverein die Wendung der Kunst in Europa zum Realismus. Wie gesagt, wirklich „große“ Kunst wurde daraus nicht. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts kann Schweden ein paar Künstler von internationalem Rang aufweisen: Carl Larsson (1853–1919), Prinz Eugen (1865–1947), Anders Zorn (1860–1920).

In den Jahren vor und um die Mitte des 19. Jahrhunderts arbeiteten die schwedischen Künstler durchaus im Takt mit dem Kunstgeschehen in Frankreich und Deutschland. Soweit hatte der Kunstverein Erfolg. Noch dachte man in Kunstsachen nicht daran, die schwedische Eigenart hervorzuheben, so wie es der Dichter Carl Love Almqvist (1793–1866) in dem umstürzenden Essay „Die Bedeutung der schwedischen Armut“ (1838) getan hatte. Erst nach 1870 gab es schwedische Maler, die den eigenen Charakter der schwedischen Landschaft erfaßten (Johan Edvard Bergh, 1828–80). Auch wenn ein Künstler wie Alfred Wahlberg (1834–1906, geschult in Paris) schwedische Landschaftsmotive malte, tauchte er sie in das Licht der Ile-de-France. Anders verhielt es sich mit den Motiven aus der schwedischen Geschichte und aus den einheimischen Sagen und Märchen. Der nordische Nationalismus wurde u.a. durch den deutsch-dänischen Krieg von 1848 angefacht.

Der Stockholmer Kunstverein hat wichtige Werke der aktuellen schwedischen Malerei gekauft und verlost. So 1850 Nils Blommér (1816–53) „Elfentanz“ und „Der Nöck und die Töchter Ägirs“ (beide im Nationalmuseum) – also romantische Themen der Volkssage. So 1857 Josef Vilhelm Wallanders (1821–88) „Hochzeitstanz in Vingåker“ (Nationalmuseum). Ich kann nur einzelne Stücke erwähnen, so etwa ein Genrebild von Ferdinand Fagerlin (1825–1907) „Häusliche Andacht oder die Genesende“, 1867 (Nationalmuseum).

Im Juni 1883 eröffnete der aus Deutschland stammende Theodor Blanch (1835–1911) einen Kunstsalon mitten in Stockholm mit einer Ausstellung moderner französischer und in Paris geschulter schwedischer Maler. Er nahm sich der Künstlergruppe der „Opponenten“ (gegen die Akademie und gegen den Kunstverein) an und zeigte ihre Arbeiten unter dem Titel „Vom Strand der Seine“ (1885). Trotz des Gegensatzes zwischen dem Verein und den neuen Künstlern kaufte der Verein einzelne Bilder der Opponenten. Dennoch war klar, daß der Verein nicht mit der neuen Zeit Schritt hielt. Die Zahl seiner Mitglieder sank allein im Lauf des Jahres 1885 von 2.044 auf 1.874. Auch der Verein für nordische Kunst mußte einen Rückgang notieren. Daher schlug letzterer dem Stockholmer Kunstverein einen Zusammenschluß nicht nur dieser beiden Vereine, sondern überhaupt aller schwedischen Kunstvereine vor. So kam unter dem Vorsitz des Stockholmer Vereins, dem Maler Georg von Rosen (1843–1923), im Jahr 1886 Sveriges allmänna konstförening zustande.

Damit kamen mehrere Erneuerer der schwedischen Kunst zu ihrem Recht. So etwa Bruno Liljefors (1860–1939), Eugène Jansson (1864–1915), Carl Larsson (1853–1919), Anders Zorn (1860–1920). Indessen ist zu bemerken, daß sie ihren Weg auch ohne die Stütze des Vereins gemacht hätten.

Daß die Zeiten sich gründlich geändert hatten und daß Schweden durch seine moderne Industrie stark geworden war, manifestierte sich in der großen skandinavischen Ausstellung in Stockholm 1897.

Die Kritik am Kunstverein führte 1858 zur Gründung von Föreningen för nordisk konst. Dieser Verein zählte bald 478 Mitglieder. Das Programm unterschied sich nur wenig von dem des Kunstvereins, aber es war deutlicher bürgerlich in seinem Charakter und man wollte keinen königlichen Beschützer haben. – Der Thronwechsel 1859 wurde wichtig für das Kunstleben, denn Karl XV. (1826–72) war selbst ein geübter Maler und ging gern mit Künstlern um.

Der Kunstverein erlebte Jahre der Blüte und des Niedergangs, was zum Teil mit den wirtschaftlichen Konjunkturen und Krisen zu tun hatte. Die 1870er Jahre waren günstig für die Kunst, aber ungünstig für den Kunstverein. Der Rückgang beruhte zum Teil auf dem Unwillen der führenden Männer des Vereins, die neuen Strömungen in der Kunst anzuerkennen. Der Geschmack war, wenn auch bürgerlich, so doch konservativ. So stellte man sich gegen den Düsseldorfer Realismus in den 1860er Jahren und gegen die Pariser Freilichtmalerei in den 1880er Jahren. Die „Opponenten“, Maler, die in Paris geschult waren, wandten sich 1885 direkt gegen die Akademie, waren aber auch kritisch gegen den Kunstverein. Führend unter ihnen war Ernst Josephson (1851–1906). 1886 hielten sie eine eigene Ausstellung „Von den Ufern der Seine“.

Die 1880er Jahre waren eine Zeit kräftiger industrieller Entwicklung in Schweden. Die Mittelschicht wuchs und verbesserte ihren Lebensstandard. Es gab viele erfolgreiche Unternehmer, die ihren Reichtum auch zeigen wollten. Sie bauten Villen, wirkten als Mäzene und kauften moderne Kunst. Sie waren aus eigener Kraft hochgekommen und begünstigten Künstler mit eigenem Gepräge. Es ist nicht leicht, die vom Stockholmer Kunstverein um die Mitte des 19. Jahrhunderts geförderten Künstler auseinanderzuhalten. Haben Blommér oder Malmström dieses oder jenes Volkssagenmotiv gemalt? Die

bekannten Künstler des späten 19. Jahrhunderts dagegen, Carl Larsson, Bruno Liljefors, Anders Zorn waren ein jeder sozusagen sein eigener Unternehmer mit eigener Warenmarke.

Unter den Unternehmern seien Pontus Fürstenberg (1827–1902) in Göteborg und Ernest Thiel (1859–1947) in Stockholm genannt; beide schufen eigene Kunstgalerien, die sie der Öffentlichkeit vermachten.

Das Geschick der schwedischen Kunst war nicht mehr von den Kunstvereinen abhängig.

Finnland

Über die Kunstvereinstätigkeit in Finnland schrieb John Jakob Tikkanen (1857–1930), der erste bedeutende Kunsthistoriker des Landes, Professor an der Universität Helsingfors/Helsinki.³⁶ Er hat die Jahresberichte des Vereins durchgesehen und notiert Jahr für Jahr die Tätigkeiten des Vereins.

Pläne für einen Kunstverein in Finnland schmiedeten schon 1834 Pehr Adolf Kruskopf (1805–52), Zeichenmeister der Universität, und der Maler Magnus von Wright (1805–68), aber sie wurden höheren Ortes abgelehnt. Erst 1842 konnte man zur Gründung einladen, aber dann dauerte es noch bis 1846, ehe der Senat (die Regierung des Großfürstentums Finnland unter dem Zaren) seine Einwilligung gab. Unter den Gründern befanden sich die drei Malerbrüder von Wright, Magnus, Wilhelm (1810–87) und Ferdinand (1822–1906). Nicht weniger als zwölf Senatoren und 22 Professoren der Universität schlossen sich an. Man bat den Zaren Nikolaus I., die Schirmherrschaft über den Verein zu übernehmen, und er ernannte seinen Enkel, den späteren Kaiser Alexander III., zum Protektor. Der Zar unterstützte den Verein finanziell und bestellte Kunstwerke durch ihn. – Nebenbei sei bemerkt, daß Finska Litteratursällskapet 1831 ins Leben trat.

Der finnische Kunstverein war von Anfang an nicht auf die Hauptstadt beschränkt, Anteilscheine wurden auch in der Provinz gezeichnet, und es gab schon 1846 eine Vereinsfiliale in Åbo/Turku. In Åbo bestand seit 1946 eine Zeichenschule, der Verein gründete eine solche in Helsingfors 1848. Lokale Kunstvereine entstanden später in Viborg/Viipuri 1890, Tammerfors/Tampere 1898, Björneborg/Pori 1907.

Der Verein war selbstverständlich unpolitisch, aber sein Gedeihen war politisch wichtig, einerseits für die Elite des Landes, die seine Selbständigkeit innerhalb des russischen Reiches hervorheben wollte, und andererseits für den Zaren, der sich Sympathien in dem 1809 eroberten Land sichern wollte. Der Maler Albert Edelfelt (1854–1905) plante in den 1890er Jahren einen finnisch-russischen Kunstverein, aber daraus wurde nichts.

Einstweilen spielte die Sprachenfrage (Finnisch gegen Schwedisch) noch keine Rolle. Als die Slawophilen in der Petersburger Regierung die Oberhand gewannen, versuch-

³⁶ Tikkanen, Johan Jakob, Finska konstföreningen 1846–1896, Helsingfors 1896.

ten sie, die Verfassung Finnlands, die ja innerhalb der Zaren-Autokratie eine Anomalie war, zu untergraben. Das führte zu einer starken Abwehr in Finnland, die auch in der Kunst zum Ausdruck kam. – Gegen den Kunstverein gründeten mehrere junge Künstler 1864 Konstnärssällskapet.

Aus der Geschichte des Vereins seien, anhand von Tikkanens Jubiläumsbuch von 1896, folgende Einzelheiten notiert.

Eine erste Ausstellung hielt der Verein 1847, wo er 94 Ölgemälde zeigte, u.a. von verstorbenen Malern wie Alexander Laureus (1783–1823) und Gustaf Wilhelm Finnborg (1784–1833), auch die drei Brüder von Wright (Vogelmaler, Magnus, 1805–68, Wilhelm, 1810–87, Ferdinand, 1822–1900) waren vertreten.

Ein wichtiger Künstler war damals in Finnland Robert Wilhelm Ekman (1808–73), der u.a. Wandmalereien im Dom zu Åbo/Turku ausführte. Der Verein stützte Ekman.

Die Ausstellungen 1848 und 1849 brachten Gemälde von Anfängern und Dilettanten. 1850 stellte man 93 Nummern aus, davon 44 von einheimischen Künstlern; 26 Gemälde wurden angekauft und verlost. Zur Ausstellung 1851 hatten die schwedischen Maler Carl Wahlbom (1810–58; Historienmaler), Josef Magnus Stäck (1812–68; Landschaftsmaler) und Lars Theodor Billing (1817–92; Landschaftsmaler) Bilder geschickt.

Die Ausstellung 1856 enthielt nur 35 Nummern, darunter aber drei von Werner Holmberg (1830–60; Landschaftsmaler von Rang; seit 1853 in Düsseldorf).

Auf der Ausstellung von 1857 gab es Skulpturen von Carl Eneas Sjöstrand (1828–1906; schwedischer Herkunft, seit 1856 in Finnland ansässig) und Walter Runeberg (1838–1920).

1858 kaufte der Verein auf der Ausstellung zwei Landschaften von Werner Holmberg. 1858 erwarb der Verein Arbeiten von Alexandra Theodora Frosterus(-Saltin) (1837–1916) und Magnus von Wright.

Der Verein erhielt jährlich einen Staatsbeitrag; 1869 waren es 12.000 Finnmark.

1864 gründeten mehrere Künstler einen Künstlerverein: Konstnärsgillet i Finnland, zur Beförderung ihrer künstlerischen und ökonomischen Interessen; man hielt jährliche Ausstellungen, veranstaltete Lotterien und vergab Stipendien.

Für spätere Jahre entnehme ich aus Tikkanen, daß der Verein dem jungen Axel Gallén (= Akseli Gallen-Kallela; 1865–1931) 1884 einen Reisebeitrag von 1.500 Finnmark und 1888 ein Stipendium von 800 Finnmark gab.

1885 gab es auf Initiative und Kosten der Regierung eine große finnische Kunstausstellung im Ritterhaus in Helsingfors; der Kaiser besuchte sie.

Gallén durfte 1887 eine Separatausstellung im Lokal des Konstnärsgille halten.

Um die Mitte des Jahrhunderts waren die Schützlinge des Vereins so weit gekommen, daß sie ihre fortgesetzte Ausbildung im Ausland suchen konnten. So wandte sich Verner Holmberg (1830–60) nach Düsseldorf. Albert Edelfelt (1854–1905) ging 1873 nach Antwerpen und 1874 nach Paris, wo er sich lange aufhielt. Der Verein stützte auch Helene Schjerfbeck (1862–1946) 1880 und 1881, Victor Westerholm (1860–1919) am Ende der 1880er Jahre, Axel Gallén (= Akseli Gallen-Kallela) (1865–1931) im Jahr 1889, Eero Järnefelt (1863–1937) im Jahr 1890 und Pekka Halonen (1865–1933) in den Jahren 1893 und 1895.

In den 1880er Jahren arbeiteten die besten finnischen Künstler in Paris, so Walter Magnus Runeberg, Bildhauer (1833–1920), Ville Vallgren, Bildhauer (1855–1940). Edelfelt teilte seine Zeit zwischen Paris und der Heimat.

Eine starke Kraft war der Kunsthistoriker Carl Gustaf Estlander (1834–1910), Sekretär, dann Vorsitzender des Kunstvereins (1878–96). Seiner Energie ist die Errichtung des Ateneums, des „Millionenpalastes für die Kunst“, der 1887 fertig dastand, zu verdanken; die Baukosten trug der Staat; Architekt war Carl Theodor Höijer (1843–1910).

Insgesamt: der Verein hat das Kunstleben Finnlands überhaupt geschaffen.

Eine treibende Kraft war dabei sicher das Nationalgefühl, das vor allem im späteren 19. Jh. stark wuchs, während der russische Druck auf Finnland zunahm.

Den Wunsch nach einer eigenen Kunstakademie konnte sich freilich erst das selbständige Finnland im Jahr 1921 erfüllen.

Rußland

Das Zarenreich hatte keine geschriebene Verfassung, folglich auch kein Zivilrecht. Das hinderte die Bildung von verschiedenen Zusammenschlüssen nicht, seien sie beruflicher, wirtschaftlicher oder kultureller Art. Die 1860er Jahre waren eine Zeit der inneren Reformen, die auch die Vereinsbildung erleichterten. Wie früh oder spät das Vereinsleben begann, muß ich offen lassen.

Es gibt auch Künstlervereine. Bekannt ist die Genossenschaft für Wanderausstellungen, die 1870 in St. Petersburg gegründet wurde, die sog. Peredwižniki, die ihre Gemälde auf Ausstellungen in die russischen Städte schickten. Zu den Gründern gehörten Iwan Kramskoj (1837–87), Nikolaj Gay (1831–97), Grigori Mjassojédow (1834–1911), Wasili Perow (1833–82). Auch der Landschaftler Iwan Šiškin (1832–98) war Mitglied.

So wie Rußland beschaffen war, spielten der Zar und einzelne reiche Aristokraten und Bürger eine wichtige Rolle für die Kunst. Unter letzteren ist besonders zu nennen: Pawel Tretjaków (1832–98), Kaufmann und Unternehmer, der seit 1856 die Werke russischer zeitgenössischer Maler kaufte oder bestellte und eine Galerie des russischen Realismus aufbaute, die er 1892 der Stadt Moskau schenkte.

Man sieht, daß auch im Zarenreich Bürgerlichkeit und Realismus in der Kunst zusammengehörten, denn die Wanderaussteller, die ihre Arbeiten in die Provinzstädte schickten, und der bürgerliche Unternehmer Tretjaków zogen am gleichen Strang wie Courbet in Paris oder die Maler der Düsseldorfer Schule.

Historische Zusammenhänge; das Vereinsrecht

Soweit eine Auswahl von Fakten über die Kunstvereine. In welchen historischen Zusammenhang gehören sie? Sie gehören in das bürgerliche 19. Jahrhundert, das Jahrhundert der bürgerlichen Freiheiten, der Gewerbe-, Vereins- und Druckfreiheit, und des Kampfes um sie, der teilweise zu Siegen, teilweise zu Niederlagen führte.

In den vorhergehenden Jahrhunderten, seit dem Mittelalter, hatte es diese Freiheiten nicht gegeben. Was damals galt, war das Recht der Korporationen, der Stände, Zünfte, Orden, der privilegierten Gruppen. Man wurde in sie hineingeboren oder auf Ersuchen in

sie aufgenommen (oder abgewiesen). Die Verwirklichung der bürgerlichen Freiheiten war im späteren 18. Jahrhundert durch allerlei Geheimgesellschaften vorbereitet worden, durch die Freimaurer, Illuminaten usw.

Die neuen Freiheiten wurden durch die französische Revolution begründet. Nun konnten auch Gesellschaften mit politischem Programm offen hervortreten, wie die Gesellschaft der Freunde der Gleichheit in Mainz 1792. Das aber stieß bald auf obrigkeitliche Verbote.

Im Gefolge der Prinzipien der Revolution verkündete der *Code civil des français* 1804 das Recht der Privatgesellschaften. Da heißt es in Liv. 3, chap. 2, sect. 2: „De la société particulière, § 1841: La société particulière est celle qui ne s'applique qu'à certaines choses déterminées, ou à leur usage, ou aux fruits à en percevoir. § 1842: Le contrat par lequel plusieurs personnes s'associent, soit pour une entreprise désignée, soit pour l'exercice de quelque métier ou profession, est aussi une société particulière.“

Was diese Paragraphen festlegen, ist die Vereins- und Gewerbefreiheit. Sie galt im ganzen napoleonischen Machtbereich, in Frankreich, den Niederlanden (= Belgien und Holland), dem Rheinland, der Schweiz, in Italien und den illyrischen Provinzen. Stark vom Code civil beeinflusst war das Grundgesetz (Grundloven), das sich Norwegen gab, als es sich von der Union mit Dänemark löste. Die Verfassung vom 17. Mai besagt im § 100: „Druckfreiheit soll eingeführt werden. Niemand darf für eine Schrift bestraft werden, gleich welchen Inhalts, es sei denn, sie verkünde absichtlichen Ungehorsam gegen die Gesetze, Verachtung der Religion, der Sittlichkeit oder der verfassungsmäßigen Gewalt. § 101: Neue und dauerhafte Beschränkungen der Gewerbefreiheit sind in Zukunft nicht erlaubt.“

Ab 1800 gab es in Deutschland eine Welle von Gründungen privater Vereine, obwohl sie gesetzlich nicht anerkannt waren. Die Staaten, die gegen Napoleon gekämpft und ihn besiegt hatten, mußten sich mit der neuen Rechtsform auseinandersetzen. Trotz der Reformideen des Freiherrn Karl vom Stein, Ernst Moritz Arndts oder Friedrich Ludwig Jahns hat keiner dieser Staaten die Vereins- und Gewerbefreiheit bedingungslos anerkannt. Man gab der Gewerbefreiheit zögernd einen gewissen Spielraum, verhielt sich aber höchst restriktiv gegenüber der Vereinsfreiheit. Alle Vereinsbildungen bedurften der staatlichen Genehmigung.

Die Anerkennung der Druckfreiheit fiel den Regierungen besonders schwer. In Schweden galt sie schon seit 1766, in England war sie praktisch anerkannt, Frankreich führte sie 1791 ein (hier wurde sie bald wieder eingeschränkt und aufs neue 1810 erklärt), Norwegen führte sie 1814 ein, Dänemark erst 1849 und 1854, Preußen und Österreich kamen noch später.

Der Kampf gegen Napoleon war nicht nur Sache der deutschen Staaten, sondern mehr noch die des Volkes. Aus der bürgerlichen Schicht erwachsen die studentischen Burschenschaften, deren erste in Jena 1815 gegründet wurde. 1817 feierten die Studenten das Wartburgfest, 1818 geschah der Zusammenschluß aller deutschen Burschenschaften. Als einer aus ihren Reihen 1819 den reaktionären Schriftsteller August Kotzebue ermordete, folgte darauf das Verbot und die Verfehmung der Burschenschaften, besonders schlimm in Preußen. Der deutsche Bundestag beschloß 1819 die Einführung der

Zensur über die Presse und den Druck von Schriften unter 200 Seiten (dickere Bücher waren so teuer, daß sie nicht weit verbreitet werden konnten).

In diesem Klima wurden dennoch viele Kunst-, Musik- und andere Kulturvereine in Deutschland gegründet. Sie waren unpolitisch – sonst wären sie von den Regierungen gar nicht zugelassen worden –, aber im Stillen huldigten sie doch der Idee der Freiheit.

Aus dem Jahr 1834 stammt ein Buch, das vom Vereinsrecht handelt: Johann Heinrich Zirkler, *Das Assoziationsrecht der Staatsbürger in den deutschen constitutionellen Staaten und die Lehre von dem Verbrechen unerlaubter Verbindungen und Versammlungen aus dem Standpuncte der Rechtsphilosophie, aus der Geschichte und aus den authentischen Quellen unseres positiven Rechts, entwickelt und beleuchtet* von J. H. Z., Oberjustizrathe bei dem Königl. Württemberg. Gerichtshofe zu Tübingen. Leipzig 1834. 178 S.

Zirkler wählt als Motto ein Zitat aus Charles Nodier, *Souvenirs, épisodes et portraits pour servir à l'histoire de la revolution et de l'Empire*, Paris 1831:

„Der gemeine Haufen ist blind und unvernünftig, wenn er an den großen Bewegungen der politischen Gegenstände Anteil nehmen will. Er wird bei den Resultaten doch nicht berücksichtigt. Jede mißlungene Revolution wendet der Gewalt, die sie bedrohte, neue Vorteile zu ... Die mit Gefahr des Lebens von der Feudalität eroberten Reste der Beute fallen dem Staat zu, und Ihr bleibt, was Ihr vorher gewesen seid, ein Bergwerk zur Ausbeute, eine Herde, gut nur, um sie zu scheren.

Der einzige Vorteil, welchen die Revolutionen für die niederen Klassen haben ... ist, den moralischen Charakter des Menschen zu erheben, indem ihm ... eine künftige Bestimmung gezeigt wird, die aber nicht in Erfüllung geht“.

Vorrede:

„In den französischen Kammern ist kürzlich ein Gesetz gegen die Assoziationen durchgegangen, welches durch [das] bis zur größten Ausgelassenheit getriebene Factionswesen und durch die Notwendigkeit, eine mit unerhörter Frechheit angegriffene Regierung mit dem gehörigen Nachdruck zu waffnen, für den Augenblick geboten sein mochte. Das Gesetz ... legt jedoch in die Hände der Regierung eine Gewalt, welche, wäre diese Regierung des in sie gesetzten Vertrauens nicht vollkommen würdig, den Patrioten für die staatsbürgerliche Freiheit nicht ohne Besorgnis lassen könnte.

Auch in Deutschland versucht sich unter der Fahne eines an sich erfreulichen Liberalismus eine heftige Partei vorzudrängen, welche ... nichts gelernt und nichts vergessen [hat] ... Es ist gewiß von Interesse, zu untersuchen, ob Deutschland im Assoziationsrecht der Staatsbürger nicht bereits ein gemeines Recht besitzt ...“

Verf. meint, daß der Staat die Spontaneität des natürlichen Geselligkeitstriebes nicht unterdrücken darf, aber die Gesellschaft vor dem verderblichen Factionsgeist bewahren soll.

Dem Titel von Zirklers Buch möchte man entnehmen, daß er das Vereinsrecht in den Verfassungen der deutschen Staaten behandeln will. Das tut er aber nicht. Er erwähnt selten konkrete Gesetze und keine konkreten Vereine.

Zirkler fürchtet vor allem den „Faktionsgeist“ – war dieser tatsächlich die sichtbarste Triebkraft in den deutschen Vereinsbildungen? Die Triebkräfte der Vereinsbildungen waren oft wirtschaftlicher Art, oft sozialer Art (Notstände, Hilfsbedarf, Mangel an Schulen ...), oft kultureller Art (Musik-, Kunst-, Theatervereine). In derlei Angelegenheiten ist es doch kaum zu „Factionen“ gekommen!

Zirkler sieht das Vereinsrecht als juridisches und gesellschaftliches Problem. Er urteilt sehr vorsichtig und rät – offenbar – den Behörden wie den vereinsbildenden Mitbürgern große Zurückhaltung an; er ist weit davon entfernt, das neue Vereinsrecht als Mittel des Fortschritts zu preisen.

Zirkler befürwortete die württembergische Verfassung, derzufolge „Angelegenheiten, welche ... vor die gesamten Stände gehören, ... weder von dem Könige oder der Regierung, noch von den Landständen und dem ständischen Ausschuß, an einzelne Stände gebracht, oder die Erklärungen einzelner ständischer Mitglieder, Städte oder Oberamtsbezirke darüber eingefordert werden dürfen“ (Württ. Verfassung, § 124–125) (S. 124). Ebenso wenig sollen sich Vereine solcher Angelegenheit annehmen.

„Eine Mehrheit von Staatsbürgern darf also nicht zusammentreten, das den gesetzlichen Behörden anvertraute Landes- oder Gemeinderecht ... zu beraten und darüber ... eine Kollektivmeinung auszusprechen ... Dieses Verbot läßt sich leicht anwenden bei Gegenständen, welche ... das Gerichtsverfahren, das Steuersystem, Zurücknahme der Bundestagsbeschlüsse ... usw. das Ganze angehen ...“ (S. 135).

„Schwieriger wird (es), daß man den einzelnen Staatsbürgern und also auch einer einzelnen partikulären Interesse vereinigten Mehrheit von Staatsbürgern nicht verwehren kann, Bitten und Wünsche vorzutragen, welche nur sie ... angehen, wie man den Kaufleuten nicht verbieten kann, um Herabsetzung eines ... Zolls ... zu bitten ...“ (135–6).

„Wer ein Recht zum Zwecke hat, hat es auch zu den Mitteln, die ihn allein in den Stand setzen, von diesem Rechte Gebrauch zu machen“ (137).

Geheime Gesellschaften gehen den Staat nichts an, solange sie keine staatswidrigen Ziele betreiben und mit anderen Geheimen Gesellschaften im Land oder im Ausland zusammenarbeiten. Zirkler beruft sich hier auf das Recht des 18. Jhs., das es dem Landesherren ermöglicht, die Freimaurerverbindungen zu dulden oder zu verbieten (S. 146).

Zirkler gibt keine praktischen Exempel, er nennt keine wirtschaftlichen Vereine, schon gar keine Kunstvereine.

Mehrfach läßt er verstehen, daß er „Faktionen“ befürchtet, d. h. doch wohl: politische Gruppierungen, die es auf gesamtgesellschaftliche Veränderungen abgesehen haben.

Wenn man die Befürchtungen Zirklers beachtet, kann man verstehen, daß gerade unpolitische Vereine, kulturelle Vereine, wie die Kunstvereine gediehen. In ihnen sammelte sich das gebildete und gehobene Bürgertum, darunter auch hohe Beamte. Sie wollten für das gemeine Wohl tätig sein, ohne dabei in die Politik zu geraten. Zirkler selber hätte sehr wohl einem Kunstverein beitreten können.

Es half nichts, daß die deutsche Nationalversammlung in der Frankfurter Paulskirche 1848 eine freiheitliche Verfassung beschloß; nach der Niederlage der deutschen Demokratie 1849 trat sie nicht in Kraft. Sie besagte u. a.: „Die Deutschen haben das Recht, Vereine zu bilden. Dieses Recht soll durch keine vorbeugenden Maßnahmen beschränkt

werden.“ Die preußische Verfassung von 1850 schränkte dieses Recht aber sehr deutlich ein; u.a. verbot sie alle politischen Vereine. Die Gewerbefreiheit hatte Preußen aber schon 1845 eingeführt; Österreich gewährte sie erst 1859.

Das also sind die historischen Zusammenhänge, in denen die Kunstvereine entstanden. Zusammenfassend und relativ spät äußerte sich der schwedische Philosoph und Historiker an der Universität Uppsala Erik Gustaf Geijer (1783–1847) in einer Vorlesung im Jahr 1844 „Über die inneren Gesellschaftsverhältnisse unserer Zeit“ wie folgt: Die Assoziationen = [Vereine] sind die „heranrückenden Hilfstruppen der neuen Gesellschaft“, während der Staat dabei war, „den Bankrott der Korporationen zu untersuchen“. „Die Assoziationen äußern sich in weit vielfacherer Gestalt als früher. In industrieller und finanzieller, in literarischer und wissenschaftlicher, in moralischer und religiöser Hinsicht zeigt sich dieser neue Assoziationsgeist. Alle diese Aktiengesellschaften, Gesellschaften, Vereine für eigene und für allgemeine Zwecke gehören zu den Zeichen der Zeit.“

Geijer sprach aus seinen Erfahrungen in England 1809–10, aus seiner Kenntnis der Schriften von Adam Smith und der Geschichte der französischen Revolution und des napoleonischen Code civil; er kannte auch die Reformideen Karl vom Steins und war mit Ernst Moritz Arndt bekannt. Er hätte aber auch auf ein paar einheimische Gründungen hinweisen können, wie die Schwedische Bibelgesellschaft von 1815, die Gesellschaft der Freunde der Notleidenden 1816, den Stockholmer Kunstverein 1832 oder die Schwedische Nüchternheitsgesellschaft 1836.

Die schwedischen Verfassungen und Gesetze enthielten schon im 18. Jahrhundert keine Verfügungen über Korporationen oder Vereine. Man konnte hier also unbehindert Vereine gründen. Man tat es ausgiebig unter dem Einfluß der Geschehnisse im Ausland. Als der russische Zar 1808–09 Finnland von Schweden losriß und es als Großfürstentum an Rußland anschloß, beschwor er das schwedische Recht als für Finnland gültig bei der Huldigung der Stände in der Kirche zu Borgå/Porvoo. Aber Finnlands Kunstverein konnte 1846 doch nicht ohne Einwilligung des Zaren Nikolaus I. ins Leben treten.

Haben die Kunstvereine das künstlerische Schaffen beeinflusst?

Es ist eine kunsthistorisch wichtige Frage, ob und wie die Kunstvereine das künstlerische Schaffen ihrer Zeit beeinflusst haben. Darüber schrieb Peter Feist summarisch:

„Außerordentliche Bedeutung gewannen rasch die Kunst- und Künstlervereine, die vor allem im Anfang nicht scharf voneinander getrennt waren. Die ersten vermittelten ein neues Publikum und organisierten durch Aufträge, Ausstellungen und Verlosungen die Produktion und Distribution vorwiegend von solcher Kunst, die bürgerlichem, privatem Gebrauch diene. Sie nahmen sich aber durch Aufträge und Finanzierung auch der monumentalen Kunst in Rathäusern, Kirchen oder auf öffentlichen Plätzen an ... Die Kunstvereine waren das wichtigste Instrument bürgerlicher Kunstpolitik bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts.“³⁷

³⁷ FEIST, Peter, Geschichte der deutschen Kunst 1760–1848, Leipzig 1986, S. 112.

Angesichts der gesetzlichen Behinderung der freien Vereinsbildung in Deutschland – und besonders der direkten Verbote gewisser Vereine – darf man fragen, wie weit gerade die Kunstvereine als harmlos galten und ohne weiteres genehmigt wurden und wie weit sie in ihrer Tätigkeit bewußt allen brennbaren Themen auswichen.

Was waren die hauptsächlichen Motive der deutschen bürgerlichen Kunst im 19. Jahrhundert? Es waren vor allem Landschaften und Szenen aus dem Volksleben, ferner historische Bilder meist aus fernen Zeiten, Szenen aus der Literatur, aus Dramen, Romanen, Sagen und Märchen, Porträts (viele davon stammen aber aus Hofkreisen). Seltener waren Tierbilder und Stilleben, noch seltener religiöse Themen. Gesellschaftskritische Themen fehlen durchaus, auch wenn sie in Form von graphisch reproduzierten Karikaturen vorkamen. Die Themen der Malerei sehen unpolitisch aus, aber sie haben doch einen Unterton von Freiheit.

Die französische Kunst sieht im Sinn der Motive anders aus. Jacques-Louis David und Eugène Delacroix haben politische Motive gemalt. Gustave Courbet und Edouard Manet nahmen politisch Partei, Manet kritisierte die bürgerliche Moral. Davon gibt es nichts in der deutschen Malerei, gerade bei den großen nicht, bei Joseph Anton Koch, Caspar David Friedrich, Ferdinand Georg Waldmüller, Arnold Böcklin, Hans von Marées. Ein jeder von ihnen hat sein eigenes Gepräge und unterscheidet sich von den vielen Malern für den bürgerlichen Geschmack, die vom Publikum der Kunstvereine abhingen. Die französischen Genies des 19. Jahrhunderts waren im Grunde aufrührerisch gesonnen. Das kann man nicht von den deutschen Künstlern sagen, gleich, ob sie dem Geschmack der Kunstvereine folgten oder ihren eigenen Weg gingen.

Kunstvereine und politische Ideen?

Die deutschen Kunstvereine und die anderen Kulturvereine haben insgeheim und ohne es sich vor sich selber einzugestehen eine politische Rolle gespielt. Das wird deutlich, wenn man sie von den Begriffen „Gesellschaft“ und „Staat“ aus betrachtet (bzw. „Volk“ und „Staat“).

Theater, Museen, Bibliotheken, die Förderung der Kultur insgesamt, waren vom 16. bis ins 18. Jahrhundert Sache der Fürsten gewesen. Sie blieb das zwar auch im 19. Jahrhundert, aber die ausschlaggebenden Neugründungen großer Kulturinstitutionen gingen nun oft nicht vom Staat, sondern von der Gesellschaft, d. h. den Vereinen, aus.

Im 19. Jahrhundert sprach man, jedenfalls in Deutschland, nicht von Gesellschaft und Staat, sondern von Volk und Staat. Als „Volk“ galten vor sich selbst die besitzenden und gebildeten Bürger. Sie sahen sich oft im Gegensatz zum Staat – genauer: zu den Staaten des deutschen Bundes und zum Bund. Der Staat mißtraute dem Volk und fürchtete „revolutionäre Umtriebe“ von ihm. Und die Bürger mißtrauten dem Staat.

Hierzu einige Tatsachen:³⁸

Die Karlsbader Bundesbeschlüsse von 1819 schränkten die Freiheit der Universitäten und der Presse wesentlich ein. Eine Vorzensur für fast das gesamte Buch- und Zeitschrift-

³⁸ HUBER, Ernst Rudolf, Deutsche Verfassungsgeschichte seit 1789, 1, Stuttgart 1957, 2, 1960.

tenwesen wurde eingeführt. Schriften, die weniger als zwanzig Druckbogen (= 320 Druckseiten) umfaßten, durften erst nach Genehmigung durch die Landeszensurbehörde gedruckt werden.

Aber trotz der auf Begrenzung der Lehr- und Meinungsfreiheit gerichteten Karlsbader Beschlüsse gelang es den Regierungen nie, die öffentliche Meinung wirklich zu unterdrücken. Freilich trat zunächst eine gewisse Entmutigung ein. Wenngleich die vier süddeutschen Verfassungen weit von der Genehmigung radikaler Meinungsfreiheit entfernt waren, legten sie doch den Grund, auf dem eine allseitige Meinungsfreiheit sich allmählich entfalten konnte. Daß der Staat, auch das reaktionäre Preußen, um seiner Existenz willen gewisse Freiheiten zugestehen mußte, sieht man daran, daß Friedrich Wilhelm III. 1798 den Gedanken der Bauernbefreiung befürwortete, die dann der Freiherr von Stein 1807 zum Gesetz erhob.

Die bürgerliche Gesellschaft, und zwar nicht nur ihre gebildete und besitzende Oberschicht, sondern auch der Mittelstand und die kleinbürgerlichen und kleinbäuerlichen Gruppen, kamen gegen 1830 hin wieder in Bewegung. Man hielt Volksversammlungen und schrieb Volksaufrufe. Hier und dort kam es zu Ausschreitungen, gegen die Bundestruppen eingesetzt wurden.

Die lange unterdrückte öffentliche Meinung konstituierte sich erneut als beständige politische Macht. Um 1830 vollzog sich in Süddeutschland der Umschlag vom politischen Biedermeier des Frühkonstitutionalismus in die Epoche existentieller Verfassungskämpfe

Als Folge des Hambacher Festes (27. Mai 1832) kam es zu Bundesmaßnahmen gegen die Vereins-, Versammlungs- und Pressefreiheit. 1833 und 1834 verschärfte der Bund seine Handhaben gegen die liberale Opposition in den Ländern.

Am Ende führten die demokratischen Bewegungen des Jahres 1848 zu einer Gegenrevolution in den großen Bundesstaaten Preußen und Österreich.

Die Kunstvereine (und andere Vereine) gediehen in den Jahren demokratischer und liberaler und einheitsstaatlicher Hoffnungen. Das Jahr 1848 löschte diese Hoffnungen. Die Kunstvereine bestanden zwar weiter, aber verloren an Schwung.

Wie weit Künstler und Kunstvereine 1848 und 1849 gehen konnten, sieht man aus einer Notiz des **Kunst**-Blattes vom 26. März 1849, verfaßt von Ernst Förster:

„Zu den interessantesten Bildern, die wir in letzter Zeit auf dem Kunstverein [wo?] sahen, gehört eine politische Landschaft von Bernhard Stange. Eine politische Landschaft! Ja, so weit hat es der Geist der Zeit gebracht! Wir befinden uns auf hohem Bergesgipfel. Bergesgipfel ringsum, der höchste glühend vom Nachschein der untergegangenen Sonne; auf allen Feuerflammen, die bei den fernen wie funkelnde Sterne erscheinen. Im Vordergrund wird von Bergbewohnern ein dreifarbiges deutsches Banner aufgepflanzt, das vom Winde bewegt hoch in der Luft flattert. Es ist die Feier der Einheit Deutschlands, von der Kunst vorweg begangen, von der Wirklichkeit hoffentlich bald nachgeholt. Ein schönes, mit feinem Gefühl für Form und Farbe durchgeführtes Bild, in welchem von dem künstlerischen Interesse nicht ein Korn dem politischen geopfert ist.“³⁹

³⁹ WARNKE, Martin, Politische Landschaft, München & Wien 1992, S. 9.

Die deutschen Kunstvereine verloren nach 1848 an Einfluß und Bedeutung. Sie und die Kunst, die sie förderten, hatten, ohne daß man das programmatisch aussprach, demokratische und liberale Werte vertreten. Die politisch bewußten Mitglieder der Vereine mochten hoffen, daß die Kunst zu einer Volksbewegung für die deutsche Einheit beitragen werde. Diese Hoffnung wurde 1848 tief enttäuscht. Wenn die deutsche Einheit überhaupt verwirklicht werden sollte, mußte sie mit Hilfe der bestehenden Staaten geschaffen werden. Damit wuchs diesen ein neuer Gefühlswert zu. Deshalb wandte man sich ihrer Geschichte zu – nicht ihrer Neugestaltung in der Folge der Napoleonzeit. Die Ursprünge der deutschen Staaten lagen im Mittelalter, wo ihre Eigenstaatlichkeit im Rahmen des Reichs nicht so augenfällig hervortrat wie in der Neuzeit. Also vertiefte man sich in die Geschichte sowohl des mittelalterlichen Reichs und seiner Kaiser wie auch in die Geschichte der Länder und ihrer Herzöge.

Wie sollte diese Hinwendung zur deutschen Geschichte in der Kunst sichtbar werden?

„Die Schwierigkeiten [für die Kunstaussstellungen] der Kunstvereine, größere Meisterwerke der Kunst, namentlich größere Geschichtsbilder, zu gewinnen, haben sich in den letzten Jahren in hohem Grade gesteigert.“ So schrieben der Herausgeber des Kunstblattes am 17. September 1853 und der Schulrat Looß in Gotha im Kunstblatt. Sie fragten, wie man Bedingungen schafft, „die bedeutendsten Kunstwerke unseres Vaterlandes und der benachbarten Länder, namentlich Belgiens, für die deutschen Kunstaussstellungen zu [gewinnen] und somit zur allgemeinen Kenntnis [zu bringen] und unserem Vaterlande [zu erhalten]“.⁴⁰

Die belgischen Kunstwerke, von denen hier die Rede ist, behandelten vor allem nationalhistorische Themen und stammten von Gustave Wappers (1803–74), Edouard de Bièfle (1809–82), Louis Gallait (1810–87) und Hendrik Leys (1815–69) und wurden auf erfolgreichen Ausstellungen in Deutschland gezeigt.

In der kunstgeschichtlichen Forschung gehen wir gewöhnlich davon aus, daß die Kunst wichtige Züge der Gesellschaft, in der sie entstanden ist, widerspiegelt; aber auch davon, daß die Kunst die Gesellschaft beeinflussen kann. Das 19. Jahrhundert gilt als das bürgerliche Zeitalter. Sozial gesehen, war dieses Jahrhundert antifeodal und antimonarchistisch sowie individualistisch. Politisch strebte es nach Parlamentarismus und Demokratie (mit Stimmrecht freilich nur für die Besitzenden). Die neuen Verfassungen und Gesetze begünstigten die Individuen, minderten die Rolle des Staates und machten die alten Korporationen wirkungslos.

In der Kunst hatte das zur Folge, daß die traditionelle Verherrlichung der weltlichen und geistlichen Mächte und Machthaber stark zurücktrat. Statt dessen bestellten und kauften wohlhabende Bürger neue Kunstwerke mit neuen Auffassungen älterer Motive. Diese Kunstliebhaber waren meist Stadtbürger, zum Teil Unternehmer, Bankleute, höhere Beamte, Richter, Ärzte, Professoren, nicht selten auch Hofleute und manchmal die Fürsten selber. Diese Bürger wünschten eine Kunst der Individualität, der Freiheit von

⁴⁰ SCHMIDT, Hans-Werner, a. A. (Note 30), S. 18.

gesellschaftlichen Rollen, der Innerlichkeit und Natürlichkeit. Die Kunst sollte Stimmung vermitteln.

Für die Motivwahl der Kunst bedeutete das, daß die einheimische Landschaft, die (meist ältere) nationale Geschichte, das einheimische Volksleben, Szenen aus der nationalen Dichtung bevorzugt wurden.

Die Normen der bürgerlichen Gesellschaft, Ehrlichkeit, Fleiß, gewissenhafte Arbeit, soziale Verantwortlichkeit, Achtung vor dem Individuum, Respekt vor dem Menschenrecht des Nächsten, sexuelle Zurückhaltung, wirkten auch in die Kunst hinein. Die Künstler lernten, gute technische Arbeit zu machen, die sie durch Skizzen und Modellstudien nach der Wirklichkeit, durch sorgfältige Untermalung und mehrfaches Übermalen verwirklichten. Das war zugleich Technik und Moral.

Die Kunstvereine haben viel mehr Menschen in Kontakt mit der Kunst gebracht als es je vorher der Fall war. In älteren Zeiten hatte die große Mehrzahl der Bevölkerung Kontakt nur mit religiöser Kunst, was aber genau genommen heißt: Kontakt mit der Kirche und dem christlichen Glauben – nicht eigentlich mit der Kunst, mit der künstlerischen (ästhetischen) Verkörperung geistiger und seelischer Werte. Im 19. Jahrhundert geschah eine breite Annäherung von Kunst und Publikum. Im 20. Jahrhundert hat sich dieser Kontakt wieder verringert, indem das große Publikum sich an Film, Pop-Art und Pop-Music hält, die zwar nicht ohne ästhetische Einschlüsse existieren können, aber doch andere Werte (wenn überhaupt Werte) verkörpern.

Das Ziel der Kunstvereine

Was für Vorstellungen von Kunst hatten die Mitglieder der Kunstvereine? Was erstrebten sie mit ihrer Tätigkeit?

Ludwig Schorn (1793–1842), der Schriftleiter des von Cotta in Stuttgart und Tübingen herausgegebenen Kunst-Blattes, äußerte sich anonym hier im Jahr 1832 in fünf Nummern, Nr. 14–18, vom 16. Februar bis zum 1. März „Über die deutschen Kunstvereine, nach Prinzip, Zweck und Nutzen aufgefaßt“. Er lebte damals in München und hatte den Münchner Kunstverein von 1823 vor Augen. Er fingierte einen Briefwechsel zwischen zwei Freunden, welche die Kunstvereine positiv bzw. negativ beurteilten.

Sehr vereinfacht, unterscheidet Schorn zwischen zwei Tendenzen, einer demokratischen und einer aristokratischen, d.h. modern gesagt einer populistischen und einer elitistischen. Er erkannte eine politische Tendenz in den Vereinen.

Barbara Eschenburg griff diese Problematik auf, indem sie über den Münchner Kunstverein schrieb:

„Die im Kunstverein geübte demokratische Praxis entsprach den allgemeinen Forderungen des aufstrebenden Bürgertums seit der französischen Revolution, stimmte jedoch keineswegs mit den ... Verfassungen der Staaten im damaligen Deutschland überein. Hier war nur ein beschränktes, an Grundbesitz gebundenes, Wahlrecht zugestanden, von dem Kleinbürgertum und Proletariat ausgeschlossen waren und wo zudem die exekutive

Gewalt ganz in den Händen des Königs und seines Kabinettes lag. Hierarchisch war auch die 1808 gegründete Akademie der bildenden Künste in München strukturiert.“⁴¹

Sieht man die Lebensläufe der Maler durch, die dem bürgerlichen Geschmack entsprachen und in mehreren Fällen von den Vereinen gefördert wurden, findet man öfters, daß sie in ihren reifen Jahren Akademielehrer oder Hofmaler wurden und auf diese Weise ihre Existenz sicherten. Das deutet darauf, daß Akademie und Verein ungefähr die gleichen Ideale hegten und zusammen ein Kunstmilieu schufen, in dem die ursprüngliche, die Macht verherrlichende, Aufgabe der Akademie zurücktrat, während eine in Motiven und Stil realistische bürgerliche Kunst gedieh – ein Erfolg der Kunstvereine.

Die Übereinstimmung von Akademie und Verein war besonders deutlich in Düsseldorf:

„Die Düsseldorfer Malerschule lebte ... vom Geiste [Wilhelm] Schadows (1788–1862) und verfiel in dem Maße, wie sein Ruhm und Nachruhm verblaßte. In ihm hatten Akademie und Schule ein einigendes Zentrum. Sie lebte durch ihn und den Kreis geistig interessierter Männer, die er um sich und die Akademie scharte; von der lebendigen Ausstrahlung des Kampfes zwischen bürgerlich-romantischen und bürgerlich-realistischen Ideen, vom Ringen zweier künstlerischer Generationen, die in ihrer Gegensätzlichkeit doch eine Einheit darstellten ... Endlich kam hinzu, daß sich mit der Durchsetzung der kapitalistischen Lebensweise im Gefolge der Bismarckschen „Revolution von oben“ die künstlerische Bedeutung Berlins hob. Es wurde neben München zur „künstlerischen Hauptstadt Deutschlands“.“⁴¹

Schorn selber fragte sich: Gibt man dem schlecht gebildeten Geschmack der Vielen zu sehr nach? Aber kann man sich andererseits auf den Geschmack der Machthaber verlassen, die selten ein sicheres Urteil haben? In anderem Zusammenhang, aber ebenfalls im Kunst-Blatt, schrieb Schorn „Bemerkungen über Kunst“, wobei er Realismus und Idealismus unterscheidet, die er aber vereint sehen will:

„Der Künstler unterscheidet zwei Seiten der erscheinenden Welt. Das Dasein strebt in Besonderung, Individualisierung hinein, und so ist immer Wirklichkeit ein Neues, nie Dagewesenes, Einzelnes, unendlich Anderes und Anderes, dessen Geteil [= Detail] sich der Darstellung entziehen will, und der Künstler fragt sich, warum gerade denn dieses und nicht jenes dargestellt werden soll; warum gerade an diesem gerade das Jetzt, Heute, das Zeitlichste, der Moment?“

Das Dasein ist aber auch eine ewige Entwicklung von Gesetzesmäßigkeiten, eine bloß neue Kombination der uralten Normen des Rein-Natürlichen, Rein-Menschlichen, des Allgemeinen, eine Verwirklichung, aber Trübung reiner Ideen, ein Leiblichwerden des Geistigen, ein Fleischwerden des Göttlichen; dieses Allgemeine, Urgesetzliche, Ewige kann und soll aber auch nicht dargestellt werden, weil dies doch nur unkünstle-

⁴¹ ESCHENBURG, Barbara, *Münchner Landschaftsmalerei 1800–1850*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1979, S. 98. Die Tendenzen bei Schorn betont auch Hans-Werner SCHMIDT in seiner Diss. (A. 30, S. 193).

risch, mittelbar und unanschaulich durch Begriffsmäßiges, Symbolisches, Allegorisches geschehen könnte.

Der Künstler steht mithin zwischen beiden Anschauungen und versucht im Besonderen das Allgemeine, im Zufälligen das Gesetzesmäßige, im Individuellen das Allgemeingültige zu geben. Darin zeigt er seinen Genius ... das höchste menschliche Vermögen, das Zeitliche als eine Entfaltung ewiger Gesetze in der Seele zu bewegen“ (Kunstblatt, 103, 30. Dezember 1830, S. 412).

Schorns Auffassung von der Kunst steht der Schillers nahe (ohne den tragischen Grundton Schillers) und dürfte weit verbreitet gewesen sein, auch bei den Mitgliedern der Kunstvereine. Es ist eine idealistische Auffassung. In der Malerei sehen wir sie am deutlichsten bei Caspar David Friedrich. Aber sie verträgt sich auch mit dem neuen Realismus etwa Menzels oder Waldmüllers oder – später – der Düsseldorfer Schule.

Schorn weiß nicht, ob der Realismus oder der Idealismus siegen wird. Er betont, daß alle Geschichte Veränderung und Entwicklung ist. Die widerstreitenden Meinungen und Tendenzen müssen sich aneinander erproben und die beste Synthese erarbeiten.

Man kann aus Schorns Erwägungen herauslesen, daß die Kunstvereine unpolitisch sein müssen, aber trotzdem Hoffnungsträger für eine bessere deutsche Zukunft sein sollen.⁴²

Gewiß läßt sich denken, daß die Künstler von sich aus die bürgerlichen Werte – Schorns „uralte Normen“ – erahnt oder erfaßt hätten, ohne daß sie ihnen durch Vereine der Kunstliebhaber nahegebracht worden wären. Aber es ist Tatsache, daß sich zur Gründung eines Kunstvereins oft Künstler und Bürger zusammenfanden und miteinander über Kunst sprachen. Bei der Wahl der vom Verein anzukaufenden Werke spielten natürlich – bewußt und unbewußt – die Normen der bürgerlichen Gesellschaft eine wichtige Rolle. Wenn wir bei der Betrachtung der Geschichte der Kunst auch die soziale Dimension der Kunst beachten wollen, dürfen wir in Sachen des 19. Jahrhunderts die Kunstvereine der deutschen und nordischen Länder nicht vergessen.

Insgesamt darf gelten, daß die Kunstvereine des 19. Jahrhunderts von der Idee beseelt waren, daß der Mensch nach einem edleren Leben streben sollte: Die Kunst war dabei ein wichtiger Wegweiser.

Die deutschen Kunstvereine hatten vor 1848 ein uneingestandes politisches Ziel: eine deutsche Kunst zu fördern, die der deutschen Einheit dienen konnte. Nach 1848 war die Hoffnung auf Einheit zunächst verschwunden. Das Bürgertum gewöhnte sich an ein Kultur- und Kunstverständnis, das bewußt unpolitisch war.

7. Kritik an den Kunstvereinen

Schließlich ist zu fragen: Waren die deutschen Kunstvereine – und ähnlich auch die nordischen – rein zum Nutzen für die Kunst oder haben sie auch nachteilig gewirkt?

Schon Schorn sah die Gefahr, daß die Vereine billig einkaufen wollen, um mehr Künstler stützen zu können. Damit machen sie sich zu Unterhaltsträgern für einzelne

⁴² HÜTT, Wolfgang, Die Düsseldorfer Malerschule 1819–1869, Leipzig 1964, S. 152.

Künstler, aber nicht zu Förderern der Kunst. Statt daß sie Bildwerke kaufen und sie an ihre Mitglieder verlosen, sollten sie die Kunstwerke in ständigen Ausstellungen aller Öffentlichkeit zugänglich machen. Auch sollten sie, wie der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, öffentliche Kunst unterstützen. Aber – dient das der Kunst oder der nationalen Propaganda?

Schorns Kritik kommt wieder in der Allgemeinen deutschen Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände, 9. Aufl., Leipzig 1845, Bd. 8, S. 436. Hier heißt es über die Kunstvereine – den kurzen Text hat Jacob Burckhardt (1818–97) geschrieben:

„Oft hört man die Klage, daß ... die historische Kunst ... durch die Kunstvereine in Nachteil geraten sei, indem sie, dem Geschmacke des Publikums allzu leicht nachgebend und teilweise durch geringe Fähigkeit ihrer Mittel gezwungen, das Genrebild fast ausschließlich bevorzugen. Die Klage ist in dieser Ausdehnung ungerecht, indem gut geleitete Vereine in neuester Zeit überall die besseren Historienbilder hervorziehen ... Die Kunstvereine sind gegenwärtig unleugbar die wesentlichsten materiellen Träger der Malerei; sie zuerst haben ihr wieder ein größeres Publikum gewonnen ... und mit dem schwierigen Werke, die Kunst von neuem mit dem Leben zu versöhnen, einen kühnen und erfolgreichen Anfang gemacht.“

Im selben Jahr 1845 schrieb Franz Kugler (1805–58; Kunsthistoriker an der Berliner Universität und seit 1843 Kunstreferent im preußischen Kultusministerium) im Kunstblatt, Nr. 71, 1845 „Über den Pauperismus auch in der Kunst“. Er handelte von der Entstehung eines zahlreichen, auch durch die Kunstvereine geschaffenen Künstlerproletariats. Er meinte, daß diese armen Künstler nur durch kunsthandwerkliche Arbeit zu einem bescheidenen Einkommen kommen könnten. „Es sind mehr der Produzenten vorhanden als der Abnehmer; der Bildermarkt ist überfüllt ... Dem Privatbedarf an Bildern ... ist jetzt zum großen Teil Genüge getan.“ Ein Ausweg sei nur in der Wiederannäherung von Kunst und Handwerk zu finden. Aber die Kunstvereine täten nichts in dieser Sache.⁴³ – Statt dessen trat später ein „Verein zur Ausbildung der Gewerbe“ in München 1851 ins Leben.

Noch 1887 wird die Kritik an den Kunstvereinen wiederholt. Damals schrieb Josef Eduard Wessely (1826–95; Museumsinspektor in Braunschweig und Verfasser zahlreicher Arbeiten über Kunstgraphik und mehrerer Künstlermonographien) in der Allgemeinen Encyklopädie der Wissenschaften und Künste:

„Indessen machten sich bei den Kunstvereinen auch bald wesentliche Schattenseiten bemerkbar. Viele der ... Vereine hatten keine ergiebigen Einnahmen [und konnten] nicht das Vorzüglichste, weil Teuerste, der Ausstellung erwerben ... (siehe Zitat S. 190).

⁴³ DAHM, Inge. Das Schornsche „Kunstblatt“ 1816–1849, Diss., Masch.-sch., München 1953.

Der Vorwurf, daß die Vereine billige Kunst wählten, wurde also durch mehr als fünfzig Jahre hindurch wiederholt ausgesprochen.

In obiger Darstellung war mehrmals von Konflikten zwischen Kunstvereinen und Künstlern die Rede. Es handelte sich immer darum, daß die Vereine neue Bewegungen in der Kunst nicht anerkennen wollten.

Haben die Kunstvereine solche Künstler gestützt, die uns heute als die führenden in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts erscheinen? Offenbar nicht! Joseph Anton Koch (1768–1839) wirkte seit 1795 in Rom; dort gab es den Lukasbund der Künstler, aber keinen Kunstverein. Die Käufer dieser Maler waren reiche Reisende, die Rom besuchten. Der Kronprinz Ludwig von Bayern suchte den Verkehr dieser Lukasbündler.

Caspar David Friedrich (1774–1840) hat nur wenig Förderung durch den Dresdener Kunstverein erfahren können, da dieser erst 1828 gegründet wurde (immerhin hat der Verein ein Gemälde von ihm gekauft). Auch Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865) war für seinen Erfolg nicht vom Wiener Kunstverein abhängig. Als er in Konflikt mit der Kunstakademie geriet (1857) und nur wenig verkaufte, hat ihm der Verein offenbar nicht geholfen. Adolf Menzel (1815–1905) verdiente seinen Unterhalt lange durch graphische Arbeiten und Buchillustrationen; indessen hat der Berliner Verein ihm einen Auftrag vermittelt. Der Basler Kunstverein hat Arnold Böcklin (1827–1901), der in jüngeren Jahren in Not geriet, nicht gestützt, aber als Böcklin siebzig Jahre alt wurde, hat ihn der Verein mit einer Ausstellung geehrt.

Der Einfluß der Kunstvereine auf die Kunst

Die Tatsachen aus der Geschichte der Kunstvereine in den deutschen und nordischen Ländern führen zu dem eindeutigen Schluß: die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts (vor allem der ersten Hälfte und der Mitte des Jahrhunderts) war in ihrer Motivwahl und in ihrem Inhalt (Idealismus, Romantik, Realismus) stärkstens von den Kunstvereinen beeinflusst. In diesen Vereinen, deren Mitgliederzahl in den großen Städten bis zu zwei- und dreitausend steigen konnte, trafen sich nicht nur die Angehörigen der Elite, die reichsten, die gebildetsten, die durch ihr Amt (staatlich oder städtisch) einflußreichsten, sondern auch viele Männer des gehobenen Mittelstandes, Ärzte, Juristen, Kaufleute, Handwerksmeister, Lehrer usw. Auch die lokalen Künstler waren Mitglieder; man wählte sie in den Ausschuß, der die eingelieferten Werke für die jährliche Ausstellung annahm oder ablehnte und über den Ankauf der vier oder fünf Tafeln beschloß, die jährlich verlost wurden, sowie über die Wahl des graphisch als Jahresgabe für alle Mitglieder zu vervielfältigenden Gemäldes. In den Kunstvereinen fand ein ständiger Gedankenaustausch über die aktuelle Kunst statt. Die großen Vereine machten manchmal Ausstellungen älterer Kunst, wobei auch wieder die Auswahl diskutiert wurde. Es gab also eine direkte und mündliche Kunstkritik.

Diese Tätigkeit erlahmte im späteren 19. Jahrhundert, obwohl da immer noch neue Vereine gegründet wurden. Aber nun hört man öfters Klagen über mangelnde Qualität der ausgestellten und angekauften Werke. Es scheint, daß da krasse Interessen sich geltend machen durften. Andererseits bekamen die selbständig schaffenden Künstler im

späteren 19. Jahrhundert größere Möglichkeiten, als Individuen mit individuellen Kunstliebhabern in Kontakt zu kommen. Nun gab es auch Kunsthändler in den Städten, bei denen die Künstler individuell ausstellen konnten, es gab eine qualifizierte Kunstkritik in der Presse, und es gab auch Museen, die aktuelle Kunst kauften. Solcherart verlor das Gespräch im Kunstverein an Einfluß und Bedeutung.

Das Gesagte gilt für die deutschen und die nordischen Länder, nicht für Frankreich. Hier war das Kunstleben auf Paris konzentriert. Hier gab es staatliche Machthaber, die Kunst bestellten, hier gab es genug kunstliebende Reiche, hier gab es den jährlichen Salon, den die staatliche Kunstakademie veranstaltete, deren Ausschluß nach strengen Kriterien wählte (in manchen Jahren wies er drei Fünftel der angebotenen Werke zurück!), hier gab es eine qualifizierte Kunstkritik in der Presse. Und die Künstler konnten selber die Arbeiten ihrer Kollegen sehen und sich mit ihnen auseinandersetzen.

Soweit ich sehe, bietet die gängige Literatur über die französische Kunst des 19. Jahrhunderts keine Angaben über die Kunsttätigkeit in den großen Provinzstädten. In mehreren von ihnen gab es Kunstvereine – aber womit beschäftigten sie sich? Im Musée d'Orsay in Paris, das die französische Kunst von 1848–1918 zeigt, sieht man die Werke der Künstler, die ihren Weg in Paris gemacht haben. Gab es denn keine Maler in Bordeaux, Marseille, Poitiers, Reims, Toulon usw.?

Kein Zweifel: die „große“ Kunst des 19. Jahrhunderts ist in Paris entstanden, ohne den Einfluß von Kunstvereinen. Was an Kunst im 19. Jahrhundert in Deutschland und in den nordischen Ländern geschaffen wurde, ist gute Kunst und verwurzelt im eigenen Land und der eigenen Gesellschaft und Geschichte. Indessen betrachten wir die Hauptwerke der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts als die Hauptwerke der europäischen Kunst des Jahrhunderts überhaupt. Gustave Courbets (1819–77) „Begräbnis von Ornans“ (1849–50) erscheint uns als eine wichtigere künstlerische Aussage über unsere gemeinsame europäische Kultur als etwa Arnold Böcklins (1827–1901) „Toteninsel“ (mehrere Fassungen 1880–83). Die großen französischen Künstler waren freier gegenüber der Gesellschaft ihres Landes als es die deutschen und nordischen Künstler waren. Diese Feststellung darf nicht als Tadel an den letzteren aufgefaßt werden. Indem sie bürgerliche Kunst für die bürgerliche Gesellschaft schufen, haben sie unvergeßliche Werte anschaulich gemacht.

Das eben Gesagte gilt für die bildende Kunst. Es gilt nicht für die Architektur des 19. Jahrhunderts. Die große Architektur dieses Jahrhunderts entstand meist im Auftrag des Staates. Oft waren es die Könige, die persönlich in die Baufragen eingriffen, besonders deutlich in Preußen und Bayern. In anderen Fällen waren es die hohen Baubeamten des Staates, die über die Gestaltung der Architektur verfügten.

Das wird auch an einem Sonderfall deutlich, den eine neue Berliner Dissertation untersucht: Klaus Schulte, *Zur Kontroverse im deutschen evangelischen Kirchenbau des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, 1996. Schulte berichtet über den Streit zwischen Langkirche (nach frühchristlich-spätantiken Muster) und Zentralkirche (als Predigtbau), wobei nicht die Gemeinden das Sagen hatten, sondern der Staat; das war besonders in Preußen der Fall, wo der König Summus episcopus war. – Aber das gilt auch

für Schweden, wo Helgo Zettersvall (1831–1907) als Chef der Obersten Baubehörde (Byggnadsstyrelsen) 1882–97 sich in Sachen des Kirchenbaus der Gotik verschrieben hatte und alle Zentralkirchenpläne abwies.

Daß Victor Langlet (1824–98), der schwedische Fürsprecher der Zentralkirchen, in Malmö zwei Zentralbauten errichten konnte, Caroli Kirche (1879–80) und Sankt Pauli (1880–82), beruhte darauf, daß Zettersvall sein hohes Amt noch nicht angetreten hatte.

Wenn wir also von der Kunst des 19. Jahrhunderts sprechen und sie in ihrem Zusammenhang mit der Gesellschaft sehen wollen, müssen wir die Geschichte der bildenden Kunst und die der Architektur als Kunst auseinanderhalten. Die bildende Kunst der deutschen und der nordischen Länder war weithin von den Kunstvereinen, also von bürgerlichen Auftraggebern, die kollektiv handelten, abhängig, während die Architektur deutlich erkennbare individuelle Besteller hatte, oft den Fürsten selbst, oft hohe Staatsbeamte, die nur gegenüber dem Fürsten, aber nicht gegenüber einem Parlament, verantwortlich waren. Selbstverständlich standen diese Bauherren unter dem Einfluß der Ideen ihrer Zeit, darunter auch bürgerlicher Ideen, aber man muß doch beachten, daß die bildende Kunst und die Architektur von grundverschiedenen Auftraggebern abhingen.